

Министерство образования Российской Федерации
Уральский государственный педагогический университет

С.И. ЕРМОЛЕНКО

ЛИРИКА М.Ю. ЛЕРМОНТОВА:
ЖАНРОВЫЕ ПРОЦЕССЫ

Екатеринбург
1996

ББК Ш 80/84/0/5
Е 72

Научный редактор
д-р филол. наук, проф.
Ю. М. ПРОСКУРИНА

Рецензенты
д-р филол. наук, проф.
Н.Л. ЛЕЙДЕРМАН
д-р филол. наук, проф.
В.В. ЭЙДИНОВА

Редактор
И.М.Харитоновна

Е72 Ермоленко С.И. Лирика М.Ю. Лермонтова:
жанровые процессы: Монография / Урал. гос. пед. ун-т.
Екатеринбург, 1996. 420 с.
ISBN 5-7186-0192-5

В монографии рассматривается лирика М.Ю. Лермонтова, ее жанровые модификации в процессе творческой эволюции поэта и в историко-литературном контексте первой трети XIX столетия. Постановка и решение теоретических проблем сопровождается текстуальным анализом отдельных произведений.

Книга предназначена для преподавателей вузов и школ, студентов филологических факультетов и всех интересующихся русской поэзией.

ISBN 5-7186-0192-5

ББК Е 72
© Ермоленко С.И., 1996

ВВЕДЕНИЕ

К проблеме изучения жанровых процессов в лирике первой трети XIX века

Постановка проблемы

Творчество М.Ю. Лермонтова, несмотря на наличие целого ряда серьезных исследований (Б.М. Эйхенбаума, Л.Я. Гинзбург, Е.Н. Михайловой, Д.Е. Максимова, В.А. Мануйлова, К.Н. Григорьяна, У.Р. Фохта, Б.Т. Удодова, В.М. Марковича и др.), давно уже ставших достоянием нашего лермонтоведения, фундаментального труда - Лермонтовской энциклопедии - результата творческих усилий большого коллектива ученых, новейших работ, свидетельствующих об устойчивом интересе к поэту, по-прежнему нуждается в дальнейшем изучении. Сказанное в высшей степени относится к лирике Лермонтова, которая не только не исследована до сих пор в полном объеме, но и настоятельно требует сегодня нового прочтения, освобождения от старых стереотипов и представлений, прочно укоренившихся в лермонтоведении, искажающих, схематизирующих облик гениального юноши-поэта, так щедро обогатившего отечественную словесность.

Совершенно очевидно, что без обращения к творчеству Лермонтова не могут быть поняты особенности послепушкинского этапа развития русской лирики. Поэтому в качестве важнейшей задачи лермонтоведения выдвигается изучение того, как в лирике поэта, преломившись, отразились ведущие тенденции художественного развития, основные закономерности литературного процесса 30-х годов XIX века.

Общеизвестно, что творчество Лермонтова приходится на переломный, переходный период в развитии лирики, отмеченный сложными жанровыми процессами, обусловленными сменой одних жанровых ориентиров другими. Только в контексте этих процессов и может быть понято лирическое творчество поэта, его жанровые поиски и находки.

Для того чтобы исследовать жанровые искания Лермонтова, необходимо предварительно уточнить некоторые вопросы,

связанные с общей теорией жанра, с проблемами исторических судеб лирических жанров.

В литературоведении со времен Ю.Н. Тынянова стало уже общим местом единодушное признание недостаточной разработанности проблемы литературных жанров¹. И хотя в последние годы интерес к жанру как «ведущему герою» (М.М. Бахтин) литературного процесса значительно возрос, тем не менее не все вопросы еще решены.

Всякое историческое исследование, в том числе жанровое, неизбежно грозит «увязнуть» в лабиринтах эмпирики, если оно не опирается на теоретическую основу. Между тем общая теория жанра по-прежнему остается дискуссионной областью изучения. Парадокс состоит в том, что до сих пор не снят с повестки дня вопрос о возможности изучения «жанра вообще», поставленный еще Ю.Н. Тыняновым, утверждавшим, что дать «единое статическое определение» жанра нельзя. А значит невозможно сказать, «что такое жанр», поскольку он все время

¹ «Вопрос наиболее трудный, наименее исследованный — о литературных жанрах» (Тынянов Ю. Архаисты и новаторы. Л., 1929. С.37); «Проблема литературных жанров очень слабо разработана в современном литературоведении» (Поспелов Г.Н. Проблемы исторического развития литературы. М., 1972. С. 152); «...нельзя не подчеркнуть, что состоянием изучения проблемы жанров никак нельзя удовлетвориться...» (Кузьмичев И. Литературные перекрестки: Типология жанров, их историческая судьба. Горький, 1983. С.82) и др. Аналогичная ситуация и в зарубежной науке: «Теория жанра — неразвитая проблема литературоведения» (Frye N. *Anatomy of Criticism*. New Jersey, 1957. P.246); «Разногласия (в представлениях о жанре — С.Е.) изобилуют со всей очевидностью» (Rodway A. *Generic Criticism // Contemporari Criticism*. Statford-upon-Avon Studies.12.Lnd, 1970. P.85). Свидетельством недостаточной разработанности проблемы жанра является «интегральных хаос» - наличие разных терминов для обозначения категории жанра (см. Skwarczynska S. *Wstep do nauki o literaturze*. T. III. Warszawa, 1965. S.34). «...Один этот эффект демонстрирует ту путаницу, которая существует вокруг изучения теории жанра» (A *Dictionari of Modern Critical Terms* / Ed. bi R. Fowler. Lnd-Boston, 1973. P.82) и т.д.

«смещается», «колеблется»¹. Стало быть, единственная реальность, с которой имеет дело исследователь, - не «жанр как таковой», а «жанры» в их постоянном изменении и движении. Скептицизм Тынянова по поводу существования «жанра вообще» близок и некоторым современным исследователям. Так, С.С. Аверинцев в одной из своих работ оставляет, по существу, открытым вопрос: «Есть ли категория жанра в ее наиболее общем, обобщенном абстрагированном виде...?» Или, иными словами, существует ли «некий инвариант, неподвижная точка отсчета, относительно которой можно спокойно рассматривать движение конкретных жанров»².

На современном этапе развития науки споры о том, существует ли жанр как категория литературного процесса или не существует, уже не столь актуальны. Гораздо важнее другое: какое содержание вкладывается в данное понятие. По мнению С.С. Аверинцева, используя привычное слово «жанр», мы подчас мало думаем о «смысловом наполнении этого термина», заранее полагая его известным. На самом же деле, считает ученый, подобное представление ошибочно: наука до сих пор «не озаботилась дать... достаточно четкую сеть координат для измерения «объема» такого понятия, как жанр»³.

Очевидно, упреки С.С. Аверинцева в адрес теоретиков, будто бы не желающих вооружить науку точным аппаратом, необходимым для анализа конкретных жанров и жанровых процессов той или иной эпохи, не совсем справедливы⁴. Сложность

¹ Тынянов Ю.Н. Литературный факт // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С.255.

² Аверинцев С.С. Историческая подвижность категории жанра: Опыт периодизации // Историческая поэтика: Итоги и перспективы изучения. М., 1986. С.104.

³ Там же С.105.

⁴ Назовем хотя бы некоторые из важнейших исследований, посвященных проблеме жанра, в отечественном литературоведении: Медведев П.Н. (Бахтин М.М.) Формальный метод в литературоведении: Критическое введение в социологическую поэтику. Л., 1928 (О принадлежности «основного текста книги» М.М. Бахтину см.: Бахтин М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С.386); Теория

состоит не в недостатке внимания к проблеме жанра, а в существовании различных, подчас взаимоисключающих друг друга жанровых концепций.

Не ставя перед собой задачу проанализировать все жанровые концепции, коротко укажем лишь на основные подходы в изучении жанра, характерные для современной науки. Первый подход связан с представлением о жанре как категории, характеризующей содержание произведения. Такое понимание жанра находим в трудах Г.Н. Пospelова и его последователей (Л.В. Чернец, А.Я. Эсалнек). По Пospelову, жанр есть «типологический аспект содержания художественных произведений»¹ или, точнее, «типологический, исторически повторяющийся аспект проблематики произведений»². Очевидно, что подобное понимание противостоит крайностям заявившего о себе в 20-е годы формалистического подхода к жанру, согласно которому по-

литературы: Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры литературы. М., 1964; Пospelов Г.Н. Проблемы исторического развития литературы; Лейдерман Н.Л. движение времени и законы жанра. Свердловск, 1982; он же. Теоретическая модель жанра // *Zagadnienia rodzajow Literackich*. Lodz, 1983. Т. XXVI. Z.2(51). S.5-21; Чернец Л.В. литературные жанры (Проблемы типологии и поэтики). М., 1983; Гачев Г.Д. Содержательность художественных форм: Эпос. Лирика. Театр. М., 1968; Скобелев В.П. К вопросу о жанрах // Скобелев В.П. Слово далекое и близкое. Самара, 1991. С.165-279 и др.; в зарубежном литературоведении, помимо уже упомянутых работ N. Frye, S. Skwarczynska, A. Rodway, отметим: Hernady P. *Beyond Genre: New Directions in Literary Classification*. Ithaca and Lnd., 1972; Fowler A. *Kinds of Literature: An Introduction to the Theory of Genres and Modes*. Harward UP. Cambridge. Massachusotts, 1982; Fowler A. *The Future of Genre Theory: Functions and Constructional Types* // *The Future of Literary Theory* / Ed. by R. Cohen. Routledge. N.-Y.; Lnd, 1989. P.291-303; Gerhart M. *The Dilemma of the text: How to Belong to a Genre* // *Poetics* 18 (1989). P.355-373 (North-Holland); Cohen R. *Genre theory, Literary history, and Historical Change* // *Theoretical Issues in Literary History: Harward english Studies*. 16/Ed by D. Petkins. Harward UP. Cambridge. Massachusotts. Lnd, England. 1991. P.85-113 etc.

¹ Пospelов Г.Н. Проблемы исторического развития литературы. С.90.

² Пospelов Г.Н. Типология литературных родов и жанров // Вестник московского университета. Сер. IX. Филология. 1978. №4. С.15.

следний не более как формальная структура произведения, сумма приемов¹.

Однако выдвигание на первый план в качестве главного и единственного содержательного момента, который становится основой жанровой классификации - поспеловской перекрестной типологии жанров, также ведет к крайности, хотя и другого порядка, - к неизбежному разрыву между жанровым содержанием и призванной его воплотить жанровой формой. Ведущиеся как бы «поверх» конкретно-исторических жанровых систем поиски неких вневременных, межродовых жанровых общностей на уровне содержания, вероятно, бесполезные при типологическом изучении литературы, все же уводят от интересующей нас проблемы. Предметом исследования оказывается «не специфика отдельного жанра в тот или иной период его эволюции» я даже не «собственно жанр», а «черты, объединяющие различные жанры в одну группу»². Жанр в концепции Пospelова выступает как «явление не исторически конкретное, а типологическое»³. Типологический аспект исследования, сам по себе важный и необходимый, предложенный Пospelовым, по существу, снимает проблему не только конкретно-исторических жанров, но и жанра как такового, «растворяя» его в слишком уж гетерогенном понятии «жанровой группы».

Стремление преодолеть разрыв между формой и содержанием, неизбежный при «пospelовском» подходе к жанру, вызвало появление концепции, опирающейся на жанровые идеи В.М. Жирмунского, высказанные им еще в 20-е годы. По Жирмунскому, литературный жанр - «особый исторически обусловленный тип объединения композиционных и тематических элементов поэтического произведения (иногда сопровождаемый

¹ См., напр.: Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика. М.;Л., 1928; Шкловский В. О теории прозы. М., 1929.

² См.: Пospelов Г.Н. Проблемы литературного стиля. М., 1970. С.65-66.

³ Пospelов Г.Н. Проблемы исторического развития литературы. С.155.

определенными признаками словесного стиля)»¹. Суть данной концепции состоит в понимании жанра как некоего единства содержания и формы². Такое определение жанра является слишком широким, в нем «ускользают» собственно жанровые параметры, ибо все произведение как художественная структура есть единство формы и содержания.

Другое направление в изучении жанра берет свое начало в трудах О.М. Фрейденберг, В.Я. Проппа, М.М. Бахтина³. Наиболее полно оно представлено работами Г.Д. Гачева и В.В. Кожинова⁴. Согласно точке зрения названных исследователей, жанр – это художественная форма, представляющая собой «отвердевшее, превратившееся в определенную литературную конструкцию содержание»: «...то, что было прежде содержанием, стало теперь формой, воспринимается нами как форма»⁵. Поэтому в литературном процессе жанры выполняют роль «неких аккумуляторов», в которых «таится огромная и многообразная содержательная энергия», накопившаяся «в течение веков и тысячелетий развития жанра».

¹ Жирмунский В.М. Байрон и Пушкин. Пушкин и западные литературы. Л., 1978. С.226.

² См., напр.: Абрамович Г.Л. Введение в литературоведение. 6-е изд., доп. и испр. М., 1975; Тимофеев Л.И. основы теории литературы. 5-е изд., испр. и доп. М., 1976.

³ См.: Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра: Период античной литературы. Л., 1936; Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки. Л., 1946; Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. 4-е изд. М., 1979; он же. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1975.

⁴ Гачев Г.Д., Кожин В.В. Содержательность литературных форм // Теория литературы: Основные проблемы в историческом освещении: Роды и жанры литературы. С.17-36; Гачев Г.Д. Содержательность художественных форм; Кожин В.В. Жанр // Литературный энциклопедический словарь. М., 1987. С.106-107. Применительно к лирике данная жанровая концепция развита В.Д. Сквозниковым (см.: Сквозников В.Д. лирика // Теория литературы... С.173-237).

⁵ Гачев Г.Д., Кожин В.В. Указ. соч. С.19.

Данная концепция, помещая «исследовательский объектив у корня художественных форм - там, где они прорастают из почвы жизни»¹, помогает раскрыть происхождение жанра, его генезис. Однако, утверждая взгляд на жанр как на некое «отвердевшее» образование, хотя и исторически сложившееся в результате диалектического взаимодействия содержания и формы, эта концепция не способна объяснить эволюцию жанра, его «смещение» (Ю.Н. Тынянов). Иными словами, рассматриваемая концепция акцентирует момент стабильности, «отвердения» жанра, тогда как он есть, без сомнения, динамическая, развивающаяся система, что признается большинством исследователей. И именно динамика жанровых процессов нуждается сегодня в объяснении.

Наконец, еще одно направление жанровых исследований, которое уточняет и развивает предыдущее, становясь постепенно ведущим. Представители этого направления связывают жанр с построением, структурой произведения². Однако всякое произведение многоструктурно³. Значит необходимо выделить жанровую структуру, не забывая о ее взаимосвязи со структурами метода и стиля. А для этого нужно определить функцию, которая свойственна именно и только жанру в художественном произведении.

¹ Гачев Г.Д., Кожин В.В. Указ. соч. С.22.

² См., напр.: «Понятие жанра фиксирует известную типовую общность художественной структуры группы произведений, обладающую определенной исторической устойчивостью» (Стенник Ю.В. Системы жанров в историко-литературном процессе // Историко-литературный процесс: Проблемы и методы изучения. Л., 1974. С.168.); «...жанр – содержательная структура, являющая собой как бы идеальный аналог произведения, всякий раз материализуемый усилиями конкретного художника...» (Грехнев В.А. лирика Пушкина: О поэтике жанров. Горький, 1985. С.12) и др.

³ См. об этом: Храпченко М.Б. творческая индивидуальность писателя и развитие литературы. 2-е изд. М., 1972. С.250; а также: Проскурина Ю.М. Важнейшие аспекты взаимодействия стиля и жанра // Взаимодействие стиля и жанра в советской литературе. Свердловск, 1984. С. 3-7.

Исходя из плодотворной бахтинской идеи «памяти жанра»¹, но подчас суженно интерпретируя ее, некоторые исследователи видят главную функцию жанра в сохранении литературной преемственности. Быть «знаком литературной традиции» - вот, по мнению Л.В. Чернец, основное назначение жанра. Поэтому «надобность в жанре как понятии, указывающем на непрерывность литературной традиции, на участие прошлого художественного опыта в создании нового, не может отпасть»². Жанр - «формула добытой эстетической истины», - подчеркивает Ю.В. Стенник. Это позволяет жанру выступать в качестве фактора стабильности в литературном процессе. «Стабилизация опыта, полученного в ходе художественного познания, в виде той или иной формальной закреплённости выражения, столь же постоянно возникающей, как и преодолеваемой, - такова наиболее устойчивая функция жанров»³.

Действительно, жанр выступает как «хранитель эстетической памяти» (В.А. Грехнев), «сгусток художественной энергии» (Г.Д. Гачев, В.В. Кожинов), накопленной в процессе предшествующего литературного развития. И все же быть носителем литературной традиции - хоть и важная, но не единственная, а главное - не специфическая, то есть присущая не только жанру, функция. Ведь носителем традиции является и стиль во всех его элементах. И даже метод, закрепляя за определенным литературным периодом в качестве ведущих свойственные ему творческие принципы отражения жизни, делает их с течением времени традиционными.

Присущая же только и именно жанру функция может быть обозначена как конструктивно-созидающая, что было отмечено еще М.М. Бахтиным: «Каждый жанр - особый тип строить и за-

¹ «Жанр – представитель творческой памяти в процессе литературного развития. Именно поэтому жанр и способен обеспечить единство и непрерывность этого развития» (Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. С.122). Данная мысль является основополагающей в жанровой концепции Г.Д. Гачева – В.В. Кожинова.

² Чернец Л.В. литературные жанры... С.91.

³ Стенник Ю.В. Указ соч. С.189.

вершать целое, притом... существенно тематически завершать, а не условно композиционно кончать»¹. На это известное бахтинское определение опираются многие современные исследователи в своем понимании жанра². Следует пояснить, что имел в виду Бахтин, когда писал о «тематической завершенности», которую получает произведение благодаря жанру. «Каждый жанр, - указывал исследователь, - способен овладевать лишь определенными сторонами действительности, ему принадлежат определенные принципы отбора, определенные формы видения и понимания этой действительности, определенные степени широты охвата и глубины проникновения»³. Очевидно, речь идет о свойстве жанра «овладевать» той или иной свойственной ему эстетической концепцией действительности, т.е. воплощать, воспроизводить ее, что и придает завершенность произведению. Причем жанры будут, отличаться друг от друга прежде всего типом эстетической концепции («формами видения и понимания действительности», «типами завершения произведения») и способами ее воплощения.

¹ Медведев П.Н. (Бахтин М.М.) Формальный метод в литературоведении. С.176.

² См., напр.: «В том случае, когда рассматривается способ формирования, организации произведения как эстетического целого, характеризуется его жанр» (Хо-апченко М.Б. Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы. С.259); «литературный жанр представляет собой целенаправленную, исторически обусловленную и вместе с тем устойчиво-традиционную организацию, целостное единство оформленного содержания» (Страшнов С. Анализ поэтического произведения в жанровом аспекте. Иваново. 1983. С.12); «За жанром в науке закреплено представление об исторически сложившихся способах целостной организации художественных произведений» (спивак Р. Русская философская лирика: Проблемы типологии жанров. Красноярск, 1985. С.52); «...Жанр выступает прежде всего в виде некоей *установки*, способа осмысления определенной сферы бытия и ее художественной организации в некоторое типическое целое – модель, форму» (Кихней Л.Г. Из истории жанров русской лирики: Стихотворное послание XX века. Владивосток, 1989. С.16) и др.

³ Медведев П.Н. (Бахтин М.М.) Указ. соч. С.178.

Развивая жанровые идеи М.М. Бахтина, Н.Л. Лейдерман роль жанра, «смысл жанровой структуры» видит «в создании некоей образной «модели» мира»: «жанровой структурой эстетическая концепция действительности, рожденная индивидуальным творческим поиском писателя, оформляется в целостный образ мира и одновременно выверяется вековым опытом художественной мысли, который окаменел в самом типе построения мирообраза, каковым является каждая художественная структура»¹. Жанр, следовательно, характеризует прежде всего конструкцию произведения с точки зрения ее функции - моделирующей, или «мирообразующей», «миросозидающей».

Таким образом, жанр - исторически сложившийся тип устойчивой структуры художественного произведения, назначение которой состоит и создании некоего образа мира как воплощения определенной эстетической концепции действительности. Естественно, определение жанра как категории литературного процесса не может быть дано иначе, как только в отвлечении от живой реальности жанровых процессов, судеб конкретно-исторических жанров. Но сказанное отнюдь не означает, что данное понимание жанра игнорирует жанровую конкретику. Напротив, оно ее предполагает. Выявляя неизменное, сущностное в понятии «жанр», давая его «статическое» определение, необходимо учитывать, во-первых, динамическую природу жанра в его конкретно-историческом значении как структуры, подверженной законам движения, развития². Во-вторых, надо помнить о способности жанра вступать во взаимодействие с другими, входящими вместе с ним в жанровую систему, которая всегда отмечена свойственным только данной литературной

¹ Лейдерман Н.Л. Движение времени и законы жанра. С.18, 21-22.

² «Жанр, как система, может ... колебаться. Он возникает (из выпадов и зачатков в других системах) и спадает, обращаясь в рудименты других систем» (Тынянов Ю.Н. Литературный факт. С.257); «жанр возрождается и обновляется на каждом новом этапе развития литературы и в каждом индивидуальном произведении данного жанра. В этом жизнь жанра» (Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. С.122).

эпохе характером межжанровых отношений, степенью их иерархичности¹.

Наконец, сформулированное выше понимание категории жанра не может фиксировать родовые отличия жанровых образований. Эти отличия должны быть учтены при специальном анализе эпических, или драматических, или лирических жанров.

О сущности лирического жанра (рабочая гипотеза)

Если общая теория жанра до сих пор является, как мы увидели, дискуссионным объектом исследований, то еще менее разработана теория лирического жанра. «Изучение исторической поэтики лирических жанров, - справедливо констатирует В.А. Грехнев, - по-прежнему упирается в теорию, как в преграду. Нет, пожалуй, менее изученной области в современной науке о жанрах, чем теория лирических жанров»².

Едва ли не единственным опытом теоретического исследования, посвященного проблеме лирического жанра, остается работа Т.И. Сильман «Семантическая структура лирического

¹ «...Изучение изолированных жанров вне знаков той жанровой системы, с которыми они соотносятся, невозможно»(Тынянов Ю.Н. О литературной эволюции // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. С.276); «...жанры живут не независимо друг от друга, а составляют определенную систему, которая меняется исторически. Историк литературы обязан заметить не только изменения в отдельных жанрах, появление новых и угасание старых, но и изменения самой системы жанров» (Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы. 3-е изд., доп. М., 1979. С.55). См. об этом также: Вольман С. Система жанров как проблема сравнительно-исторического литературоведения // Проблемы современной филологии. М., 1965. С.341-349; Стенник Ю.В. Системы жанров в историко-литературном процессе; Поляков М.Я. Вопросы поэтики и художественной семантики. М., 1978. С.281-282; Коровин в.И. лирические и лиро-эпические жанры в художественной системе русского романтизма: Автореф. дис. ... докт. филол. наук. М., 1982. С.5,19 и др.

² Грехнев В.А. Лирика Пушкина... С.11.

стихотворения»¹. Но, убедительно раскрывая специфику лирического стихотворения в его отличии от произведений других литературных родов, исследовательница не дает объяснения различиям, существующим между лирическими жанрами.

Недостаток теоретических исследований в какой-то мере компенсируется работами по истории отдельных жанров, все чаще появляющимися в последнее время, содержащими, как правило, наблюдения над особенностями рассматриваемых жанровых форм². Однако приходится констатировать, что наука пока еще не выработала достаточно устойчивые критерии типологии лирических жанров. Этому препятствует отсутствие сколько-нибудь удовлетворительного описания параметров лирического жанра, его теоретической модели. Поэтому исследователи, занятые конкретным анализом лирического материала, вынуждены формулировать свое понимание специфики лирического жанра.

Так, В.А. Грехнев в монографии, посвященной пушкинской лирике, предваряет жанровый анализ рассуждениями о

¹ Сильман Т.И. Семантическая структура лирического стихотворения (К проблеме «модели жанра») // *Philologica: исследования по языку и литературе*. Л., 1973. С.416-425; См. также: Сильман Т.И. Заметки о лирике. Л., 1977.

² См., напр.: Фризман Л.Г. Жизнь лирического жанра: Русская элегия от Сумарокова до Некрасова. М., 1973; Иезуитова Р.В. Баллада в эпоху романтизма // *Русский романтизм*. Л., 1978. С.138-163; Коровин В.И. Лирические и лиро-эпические жанры в художественной системе русского романтизма...; Фоменко И.В. О поэтике лирического цикла. Калинин, 1984; Грехнев В.А. лирика Пушкина...; Кихней Л.Г. Из истории жанров русской лирики...; Кибальник С.А. Русская антологическая аозия первой трети XIX в. Л., 1990; Григорьян К.Н. Пушкинская элегия (национальные истоки, предшественники, эволюция). Л., 1990 и др.; а также: Bronson B.H. *The Ballad as Song*. Berkeley and Angeles: University of California Press, 1969; Lilli K. *Friendly Lirical Verses by Yazykov*. Clayton. Victoria 3168. Australia, 1971; suchanek L. *Rosyjska ballada romantyczna*. Wroslaw-Warszawa-Krakow-Gdansk, 1974; Kusiak L. *List poetyck: z problemow genologicznych liryki A. Puszkina*. Wroclaw, 1982; Würbach N. *an Approach to a Context-Oriented Genre Theory in Application to the History of the Ballad: Traditional Ballad – Street Ballad – Literary Ballad* // *Poetics* 12 (1983). P.35-70 (North-Holland Publishing Company) etc.

сущности лирического жанра. С точки зрения исследователя, жанр - содержательная структура, организованная следующими уровнями: жанровый объект, лирический субъект, жанровое время и композиция.

Безусловно, у каждого лирического жанра свой тип лирического субъекта, обусловленный «жанровым представлением о природе личности». Здесь мы полностью согласны с В.А. Грехневым. Несомненно и то, что у каждого лирического жанра - свой жанровый объект, который не есть «тема и даже набор лирических тем», а есть своего рода, как пишет исследователь, «пределы художественного видения жанра, его эстетический кругозор», «действительность, которой уже коснулись избирающие и обобщающие усилия художественной мысли»¹.

Однако, на наш взгляд, жанровый объект, принадлежа «сфере жанра», все-таки находится за пределами собственно жанровой структуры и не является носителем жанра, поскольку речь идет о той «действительности», которая еще не претворена в художественную «реальность лирического переживания».

Нуждаются в уточнении и два других уровня жанра, выделенные В.А. Грехневым, - жанровое время и композиция. Во-первых, общепринятой сейчас становится точка зрения на композицию прежде всего как на организацию художественного пространства и времени (с ведущей ролью в хронотопе временного начала)². Поэтому вряд ли стоит рассматривать художественное время и композицию как разные самостоятельные уровни жанра. Во-вторых, не во всех лирических жанрах пространственно-временная организация будет выступать в качестве обязательного или, во всяком случае, основного носителя жанра. Очевидно, что значение пространственно-временной организации в лирических жанрах иное, чем в жанрах других литературных родов. И, наконец, в-третьих, названными уровнями едва ли исчерпывается жанровая структура лирического стихотворения.

¹ Грехнев В.А. Лирика Пушкина... С.13.

² См. об этом: Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С.235.

По мнению С. Страшнова, лирический жанр будет определяться следующими «отличительными признаками»: «ролью автора» («жанровой установкой» писателя) и «эмоционально-содержательной направленностью» (пафосом). При этом доминирующее, ведущее начало закрепляется за «образом автора»: в нем «пафос лирического стихотворения обретает направление, получает функциональную необходимость. Он же организует сюжетно-композиционные, пространственно-временные, стилистические и ритмические особенности текста»¹. Очевидно, что такое понимание жанра является слишком общим, не раскрывающим специфики именно *лирического* жанра, а кроме того, понятие «образ автора» применительно к лирике нуждается в уточнении.

Поскольку существующие теоретические концепции лирического жанра не вполне убедительны, нам необходимо иметь хотя бы некую рабочую гипотезу, которая служила бы инструментом жанрового анализа лирики Лермонтова. Эту рабочую гипотезу мы и постараемся изложить, опираясь на общую теоретическую модель жанра, разработанную Н.Л. Лейдерманом².

Очевидно, в объяснении особенностей лирического жанра надо идти от его родового смысла. Родовая специфика лирического жанра будет проявляться не только в «объеме» эстетически осваиваемой действительности, то есть в его объекте, но и прежде всего в самом образе мира, порождаемого той или иной жанровой структурой. Применительно к лирике следует, наверное, говорить не столько об образе мира, сколько о некоем образе мироотношения, точнее *миропереживания*, специфическом для каждого из лирических жанров (в оде не таком, как в элегии, в эпиграмме ином, чем в мадригале). Ведь в центре лирического стихотворения не та или иная картина мира, а «созерцающая и чувствующая душа», высказывающая «даже самое «субстанции-

¹ Страшнов С. Анализ поэтического произведения в жанровом аспекте. С.11.

² См.: Лейдерман Н. Теоретическая модель жанра.

альное» и внешнее как «свое», как нечто лично... пережитое»¹. Но душа не изолированная от мира, а в ее, подчас сложных, отношениях с ним. И даже в тех лирических жанрах, в которые входит эпическое начало (баллада, романс и т.п.), суть будет составлять, по Гегелю, «не внесубъективное описание и обрисовка реальных событий, а манера постижения и восприятия субъекта»².

Источником того или иного миропереживания, носителем которого является лирический субъект, выступает определенный миропорядок, наглядно и зримо запечатленный когда-то в древнейших жанрах лирики (в частности и прежде всего в их хронотопе). Со временем этот наглядно-зримый образ миропорядка, вызывающий соответствующее миропереживание, стал «таять», «сниматься», и на первый план выдвигалось прямое и непосредственное выражение переживания, в той или иной его разновидности закрепляющееся за конкретным лирическим жанром.

Но архетип исходного миропорядка продолжает сохранять в современных лирических жанрах память о себе, которая обнаруживается через остаточные архетипические рудименты, играющие роль своеобразных «сигналов», «знаков» или «эмблем». Эти «сигналы» образуют исключительно важный в лирике ассоциативный фон, благодаря которому достигается необычайная смысловая емкость и глубина лирического образа, «перенаселенность стихового пространства» (Т.Н. Сильман), «теснота стихового ряда» (Ю.Н. Тынянов) при малом его объеме. Подобные архетипические «сигналы» есть те «нервные узлы» (А.Н. Веселовский), прикосновение к которым и вызывает поток ассоциаций, оживляющих память о том миропорядке, что породил когда-то данное переживание.

¹ Гегель Г.В.Ф. Соч.: В 14т. Т.14. Лекции по эстетике. Кн.3. М., 1958. С.225.

² Гегель Г.В.Ф. Соч.: В 14т. Т.14. Лекции по эстетике. Кн.3. М., 1958. С.294.

Актуализация, «озвучивание» «эмблем» прошлого миропорядка оказывается возможным вследствие высочайшей активности лирического субъекта, который, вбирая в себя духовный опыт прошедшего, каждый раз как бы заново переживает его. При этом «сигналы» или «эмблемы», указывающие на некий древний архетип, входя в «царство субъективности» (В.Г. Белинский), теряют свою самостоятельность, растворяясь в лирическом чувстве, выступают как знаки, свидетельствующие о «родовитости, его происхождения.

Есть жанры, в которых пространственно-временная организация будет нести на себе основную тяжесть жанровой конструкции. Это жанры с более или менее выраженной двуродовой природой: например, баллада с ее осязаемой картиной балладного мира, удаленного от воспринимающего субъекта во времени и пространстве, в какой-то степени - послание с его особым пространством дружеского общения - «дома», противостоящим большому миру, - словом, жанры, в лирической стихии которых обнаруживается присутствие эпического элемента.

Однако наиболее активными носителями жанра в лирическом произведении выступают не те уровни, благодаря которым рождается наглядно-зримый образ мира (то есть пространственно-временная организация - хронотоп), а другие, которые в первую очередь способствуют созданию и выражению лирического переживания. Это интонационный строй стихотворения, который маркируется прежде всего ритмом и мелодикой. Ритмо-мелодическая организация важна, конечно, в любом произведении, в том числе и прозаическом. Но именно в лирическом жанре ее значение особенно велико. Благодаря интонации возникает определенное настроение, которое «сопровождает» характерный для данного произведения образ миропереживания, делая его эмоционально заразительным и осязаемым. Поэтому автор и стремится передать, сообщить это настроение читателю. У каждого лирического жанра свой специфический интонационно-мелодический строй: можно говорить о традиционно-устойчивой интонации элегической грусти, одически-восторженной интонации, интонации дружеской болтовни послания, медитативной интонации философского монолога и т.д.

Вероятно, можно связывать с определенным лирическим жанром и определенную метрическую организацию, что будет

справедливо для некоторых эпох (например, античности¹) и вообще для нормативной поэзии. Но все-таки вряд ли будет правильным рассматривать метр как самостоятельный носитель жанра. Метр - лишь один из факторов, формирующий интонационный строй стихотворения².

В лирических жанрах интонационно-мелодический строй теснейшим образом соотносится с лирическим субъектом, а точнее - с типом субъектной организации, изучением которой много и плодотворно занимался Б.О. Корман³. В лирических жанрах, в отличие от эпических и драматических, субъект отчетливо обозначен прежде всего своей открытой субъективностью. Как показывают исследования Б.О. Кормана и его последователей, можно говорить о соотносимости того или иного жанра с типом лирического субъекта, точнее - с определенной субъектной формой выражения авторского сознания. Поэтому одним жанрам будет свойственна такая форма выражения авторского сознания, как лирический герой, - например элегии, оде; другим, скажем песне, - «ролевой» герой; а третьих жанрах, например антологическом стихотворении, балладе, лирический субъект «растворен» в «поэтическом мире» и т.д. Но даже одна и та же субъектная форма выражения авторского сознания, например, лирический герой, будет по-разному представлена в

¹ См.: Федоров Н.А. Греческая лирика. М., 1963; Ярхо В.Н., Полонская К.П. античная лирика. М., 1967.

² См.: Гаспаров М. Современный русский стих: Метрика и ритмика. М., 1974.

³ См., напр., следующие работы Б.О. Кормана: итоги и перспективы изучения проблемы автора // Страницы истории русской литературы. М., 1871. С.199-207; О целостности литературного произведения // известия ОЛЯ АН СССР. 1977. №:. С.508-513; творческий метод и субъектная организация произведения // Литературное произведение как целое и проблемы его анализа. Кемерово, 1979. С.16-24; Целостность литературного произведения и экспериментальный словарь литературоведческих терминов // Проблемы критики и поэтики реализма. Куйбышев, 1981. С. 39-54; Принципы анализа художественного произведения и построение единой системы литературоведческих понятий // Корман Б.О. Избранные труды по теории и истории литературы. Ижевск, 1992. С.215-234 и др.

различных лирических жанрах: меланхолический лирический герой элегии не похож на восторженного героя оды, увлеченного собственным вдохновением, или, скажем, на философствующего героя монолога и т.д. (речь идет о наиболее традиционных типах лирического героя).

Таким образом, структура лирического жанра определяется гибкой, достаточно устойчивой связью между типом лирического субъекта (типом субъектной организации), характером интонационно-мелодического строя и свойствами данному жанру «сигналами» («эмблематикой») ассоциативного фона. Эта связь и порождает специфический для каждого лирического жанра образ миропереживания как выражение определенной эстетической концепции личности.

Совершенно очевидно, что каждое лирическое стихотворение обязательно будет носителем некоего миропереживания, которое должно быть оформлено, воплощено по законам жанрообразования. Стало быть каждому лирическому стихотворению присуща собственная жанровая форма, традиционная ли, новаторская ли, открытая художником в процессе творческих поисков, которая должна быть изучена.

Не претендуя на широкие теоретические обобщения, мы будем исходить в своем анализе лирики Лермонтова из сформулированного выше понимания сущности лирического жанра. Несомненно, в процессе анализа наша рабочая гипотеза будет корректироваться, уточняться.

К дискуссии об «атрофии» жанров в лирике (художественный канон и жанровое мышление)

Помимо сложности, связанной с определением специфики лирического жанра, есть и другая, с которой сталкиваются исследователи лирики. Трудность состоит в объяснении жанровых процессов, обозначившихся в лирической поэзии начала XIX века и усилившихся в период романтизма. Общеизвестно, что в это время происходит перестройка классицистической жанровой системы. Разумеется, трансформация жанров и изменения внутри жанровых систем, более или менее значительные, сопровождают литературный процесс всегда. Но в данном случае речь идет о принципиальном характере жанровых изменений, про-

явившихся во всех литературных родах, хотя и не одновременно. В русской литературе, как отмечает Л.В. Чернец, «этот процесс затронул сначала, лирические жанры, играющие ведущую роль в первой трети XIX века, затем, с господством прозы, эпические и в последнюю очередь драматические, где он осложнялся необходимостью преодоления театральных канонов»¹.

Определяя содержание жанровой перестройки в лирике первых трех десятилетий XIX века, исследователи обычно пишут о «разрушении классических перегородок лирических жанров» (Б.В. Томашевский), о «размывании», «стирании» «жанровых границ» (Ю.В. Стенник, В.Э. Вацуро), что ведет к «разрушению и диффузии жанровой системы XVIII века» (В.И. Корвин). Такие процессы со всей очевидностью обнаруживаются в лирике Пушкина и особенно Лермонтова. Причины начавшейся жанровой перестройки ясны: усложнившееся представление о человеке и многообразии его связей с действительностью² делало невозможным воспроизведение неделимого, противоречивого внутреннего мира личности средствами традиционных жанров с их строго регламентированными сферами изображения³. Отказ от традиционных жанровых норм был неизбежен.

Некоторые исследователи воспринимают отказ от жанровых норм классицизма как кризис жанрового мышления вообще. Одним из первых о кризисе жанрового мышления заговорил Б.М. Эйхенбаум. Изучая лермонтовскую лирику, исследователь

¹ Чернец Л.В. Литературные жанры... С.20.

² «миропонимание новой личности – она стала формироваться уже в начале века – сложно. В нем сочетались вера в могущество разума, политическое вольнодумство, просветительский деизм и просветительский скепсис; наконец, эпикурейская стихия XVIII века – радостное утверждение прекрасного чувственного мира, культ наслаждения, но и резиньяция перед скоротечностью, непременностью наслаждения, перед смертью и тщетой чувственных радостей» (Гинзбург Л. О лирике. 2-е изд., доп. Л., 1974.С.22).

³ «Каждый жанр был установленной разумом формой художественного выражения той или иной жизненной сферы» (Гинзбург Л. О лирике. 2-е изд., доп. Л., 1974.С.23).

еще в 1924 году пришел к выводу: «Старые жанры были исчерпаны. Лермонтову предстояла задача смешать их, ослабить их классификацию...»¹. Примерно через два десятилетия Эйхенбаум утверждает решительнее: для Лермонтова «уже теряют значение традиционные лирические жанры - жанровое мышление заменяется у него мышлением тематическим»².

Л. Я. Гинзбург в своих выводах была еще более категорична. «Для Лермонтова... - пишет исследовательница в работе 1940 года, - понятие жанра собственно уже не существует... Поэтический метод Лермонтова, с его предпосылкой творческого сознания, целостного и индивидуального, исключает жанровую систему, даже в тех крайне ослабленных формах, в каких она еще сохранилась в эпоху Лермонтова»³. А затем в монографии «О лирике» Гинзбург повторяет: «Окончательный отказ от жанровых принципов, даже в самой смягченной их форме», - «основная черта» «поэтической системы» Лермонтова⁴.

Идеи Б.М. Эйхенбаума и Л.Я. Гинзбург об отказе Лермонтова от жанрового мышления были усвоены и развиты последующим литературоведением. Так, в одной из современных работ читаем: «При Лермонтове только довершился распад системы лирических жанров, столь бурно шедший при Пушкине... <...>Если Пушкин в начале жизни садился писать не лирическое стихотворение, а стихотворение такого-то жанра, и потом всю жизнь отучался от этого подхода, то Лермонтов в зрелые свои годы писал лирические стихотворения, причем приметы жанров его уже не беспокоили»⁵.

¹ Эйхенбаум Б. Лермонтов: Опыт историко-литературной оценки // Эйхенбаум Б. О литературе: Работы разных лет. М., 1987. С.162.

² Эйхенбаум Б. Литературная позиция Лермонтова // Литературное наследство. Т. 43-44. М.Ю. Лермонтов. I. М., 1941. С. 8.

³ Гинзбург Л. творческий путь Лермонтова. Л., 1940. С.99.

⁴ Гинзбург Л. О лирике. С.164.

⁵ Баевский В.С. История русской поэзии: 1730-1980гг. Компендиум. 2-е изд., испр. и доп. Смоленск, 1994. С.151-152.

Оставляя пока в стороне вопрос о том, насколько справедливы выводы столь авторитетных лермонтоведов, отметим, что жанровые процессы, привлечшие их внимание, были, очевидно, свойственны не только лермонтовской лирике. В творчестве художника такого масштаба как Лермонтов, должны были отразиться какие-то общие закономерности развития русской лирики нового этапа. Причем отразиться более выпукло, ярко, чем в поэзии его современников. Поэтому обращение к творчеству Лермонтова при изучении жанровых процессов в лирике 30-х годов XIX века и поучительно, и необходимо. Между тем лирика Лермонтова именно в жанровом аспекте во всем ее объеме с учетом творческой эволюции поэта до сих пор не изучалась. Отдельные немногочисленные наблюдения над теми или иными жанрами лермонтовской лирики¹ еще пока не складываются в целостное представление.

Исследование жанровых исканий и новаций Лермонтова связано с решением сложной проблемы, затрагивающей судьбы всей русской лирики первой трети XIX века: как далеко заходят процессы «размывания» жанровых границ, «диффузии» жанров, каковы последствия этих процессов.

В современной науке нет однозначных ответов на поставленные вопросы. Весьма распространенной является точка зрения, наиболее полно сформулированная и обоснованная В.Д. Сквозниковым, воспринятая и развитая рядом исследователей (В.И. Коровиным, В.А. Грехневым, В.С. Баевским, в какой-то степени - М.М. Гиршманом, Б.О. Корманом и др.).

Исходя из понимания жанра как содержательной формы (жанровая концепция Г.Д. Гачева - В.В. Кожинова), В.Д. Сквозников делает вывод о том, что некогда отвердевшее содержа-

¹ См., напр.: Чичеров В. Лермонтов и песня // Вопросы теории и истории народного творчества. М., 1959. С.127-158; Максимов Д.Е. Поэзия Лермонтова. М.;Л., 1964; Вацуро В.Э. М.Ю. Лермонтов // Русская литература и фольклор (первая половина XIX в.). Л., 1976. С. 210-248; он же. Жанры // Лермонтовская энциклопедия. М., 1981. С.160-162; Коровин В.И. творческий путь М.Ю. Лермонтова. М., 1978; Найдич Э. Эпиграммы // Найдич Э. Этюды о Лермонтове. СПб., 1994. С.49-63 и др.

ние, ставшее формой, может войти в противоречие с новым содержанием, которое «перерастает» и «изживает» «старую жанровую определенность». И тогда лирическое переживание будет разворачиваться «около или вокруг какого-нибудь старого жанрового признака», но лишь «принимая его в качестве внешнего элемента и ... великодушно соглашаясь носить его имя, как знак родовитости»¹. Логика жанровых процессов, считает исследователь, может привести наиболее «решительных» романтиков (таких, как Байрон, ранний Гейне, Лермонтов) к «затаптыванию жанровых межей».

Дело не только в том, что исчезают «былая жанровая определенность», «прежние жанровые границы». Главное, по мнению В.Д. Сквозникова, заключается в том, что «параллельно с обветшанием традиционной, «старой» жанровой системы в лирике ... не возникает новых жанров»². Таким образом, лирика постепенно отказывается от жанрового мышления. «Лирическая мысль», обнаруживая «тенденцию ко все более синтетическому выражению» находит для себя новую «универсальную» форму. Однако природа ее, утверждает В.Д. Сквозников, уже не жанровая, а иная.

К сожалению, остается не вполне ясным, в чем именно состоит специфика «синтетической, свободной формы», пришедшей на смену «обветшавшей» жанровой. А потому не понятен оптимизм, с которым исследователь смотрит на процесс «атрофии жанра», обнаруживая в нем «позитивное начало» - «показатель большого и непрестанного прогресса».

Тот же тезис об «атрофии жанра» развивается в докторской диссертации В.И. Коровина, считающего, что в лирике романтизма жанров как таковых уже нет. Остаются лишь «вызываемые» «соответствующим переживанием» жанровые «приметы», принимающие «окраску тех традиционных форм, которые в прошлом были за этим переживанием закреплены». Исследо-

¹ Сквозников В.Д. Лирика. С.210.

² Там же. С.208.

ватель убежден, что «романтическая художественная система порывает с жанровым мышлением...».

В.И. Коровин идет в своих рассуждениях даже дальше В.Д. Сквозникова, утверждая, что лирика отказывается не только от «жанрово-опосредованного способа высказывания», но и от «мышления стилями», устраняя «в конечном итоге» всякую «преграду между жизненным материалом и его непосредственным выражением»: «Теперь уже не жанр, не стиль и тон определяют лирическое высказывание, а прямое выражение автора»¹. В качестве новых форм ничем не скованного, свободного лирического самовыражения выступают, по мнению исследователя, фрагмент, миниатюра, монолог, возникающие в результате «смещения жанровых структур», а следовательно, «совмещающие» в себе «разные жанровые признаки».

Но тогда закрадывается сомнение: так ли уж свободны подобные формы «непосредственного выражения» чувства, появившиеся «на обломках» жанрового мышления, от законов жанрообразования? Сомнение порождает вопросы: исчерпывается ли названными «нежанровыми» формами - фрагмента, миниатюры, монолога - все своеобразие русской романтической лирики (как быть, например, с балладой, сопутствующей романтизму на всех этапах его развития, в которой с совершенной очевидностью проступают устойчивые жанровые признаки, сохраняющиеся в любых ее модификациях)? Наконец, какие новые принципы организации лирического высказывания как художественного целого нашла для себя лирика, выйдя «из берегов» «изжитого» ею жанрового мышления?

К выводам, аналогичным рассмотренным выше, приходит и В.А. Грехнев: «Лирика вырывается на простор свободного мышления»². Как и В.Д. Сквозников, В.А. Грехнев, близкий в своем понимании жанра к концепции Г.Д. Гачева - В.В. Кожи-

¹ Коровин В.И. Лирические и лиро-эпические жанры в художественной системе русского романтизма. Автореф. ... докт. филол. наук. М., 1982. С.27.

² Грехнев В.А. Лирика Пушкина... С.6.

нова¹, считает, что «распад жанровой системы» - объективный процесс, ускоренный утверждением реализма в лирике: «...пушкинское открытие реализма в лирике, означавшее открытие подлинной объемности душевного бытия в его исторической конкретности, означало и закат жанрового мышления с его неизбежной склонностью к дроблению душевного опыта, к разграничению того, что по природе своей целостно и текуче²».

Вместе с тем, если, по В.Д. Сквозникову, «размывание» жанровых границ приводит к образованию «универсальных» «синтетических» форм, то, по мнению В.А. Грехнева, исчезновение жанров - «вовсе не результат жанрового синтеза»: «жанры в преддверии распада движутся в своих границах, хотя границы эти становятся все подвижнее...»³. Но если не синтез ускоряет окончательное разрушение жанров, то что же тогда? С точки зрения В.А. Грехнева, фактором, довершающим распад жанра, оказывается «огромная энергия» стиля, высвобождающаяся в процессе этого распада и сметающая своим «напором» жанровые условности, мешающие «целостному изображению души».

Правда, делает весьма существенную оговорку В.А. Грехнев, разрушению подвержены не все жанры. «Исчезают лишь жанры динамические». К последним исследователь относит жанры, способные обновлять «свое виденье душевного мира и свои формы в ходе литературной истории» (ода, элегия, дружеское послание). Но обновление, уточняет Грехнев, допустимо только до определенной черты, «за которой пресекаются возможности дальнейших реформ и остается лишь возможность взрыва и отторжения жанровых устоев». А вот «стабильные» жанры которым «свойственна консервация формы» (сонет, эпиграмма), сохраняются⁴.

¹ «...жанр — это содержание, превратившееся в форму»; «это форма, раскрывающая себя как сгусток содержания» (Там же. С.13).

² Там же. С.15.

³ Там же. С.238.

⁴ Грехнев В.А. лирика Пушкина... С.14, 15-16.

Если допустить, что лирические жанры (хотя бы и только «динамические», по терминологии В.А. Грехнева) в эпоху романтизма, а затем и реализма, постепенно атрофируясь, действительно исчезают, то на какую же художественную структуру ложится тогда «завершающая» функция жанра? Некоторые исследователи (В.Д. Сквозников, В.И. Коровин), увлеченные пафосом всеобщего и окончательного разрушения жанров, даже и не ставят перед собой подобного вопроса. Б.М. Эйхенбаум, как выше отмечено, утверждал, что на смену мышлению жанрами приходит мышление темами. Однако ясно, что всякое тематическое высказывание, чтобы стать художественным произведением, должно быть придано свойство художественной целостности. Но как это может быть достигнуто при «тематическом мышлении», непонятно.

Другие исследователи пишут о новых принципах организации лирического целого, отменяющих, по их мнению, «старый», «изживший» себя жанровый принцип. Так, на основании суждений В.А. Грехнева можно сделать вывод, что жанровый принцип заменяется стилевым: освобожденная «энергия» стиля оказывается фактором не только разрушения жанра, здания «объективной объемности душевного мира». Однако, стилю здесь приписываются такие полномочия, которыми он не обладает. Стиль как «художественная закономерность», обуславливающая единство всех «формальных элементов художественной структуры» лишь сообщает экспрессивно-оценочный смысл и эмоционально выразительное начало тому художественному миру, «окрашивая» и «озвучивая» его, который создается «механизмами» не стиля, но жанра¹.

Разделяя представление об «изживании» жанрового мышления, М.М. Гиршман полагает, что на первый план выходит «лично-родовой принцип», «перемещающая ранее сложившиеся

¹ См.: Соколов А.н. Теория стиля. М., 1968.

жанровые единства на роль составных элементов»¹. К сожалению, существует известная противоречивость в суждениях исследователя, что затрудняет понимание предложенной им концепции². Но очевидно, что «лично-родовой принцип» применительно к лирике есть, по существу, «*лирический* родовой принцип», который выступает как более широкое, чем «жанровый принцип», типологическое понятие, соотносимое не с отдельным произведением, а с большими группами разножанровых произведений, принадлежащих к тому или иному роду (в данном случае к лирике). Следовательно, понятие «лично-родовой принцип» связано не с организацией художественного мира конкретного произведения, о чем идет речь, а со специфическими, самыми общими, то есть родовыми, содержательно-формальными особенностями, которые характеризуют группы произведений с точки зрения их родового содержания и соответствующей ему родовой поэтики. У рода, как и стиля, нет «механизма» образования художественного целого, в качестве которого может выступать лишь отдельное произведение (от живой конкретики последнего как раз и отвлекается категория рода).

Если М.М. Гиршман «растворяет» жанр в роде, очевидно, полагая что последнему также свойственна моделирующая, мирообразующая функция, то Б.О. Корман и его последователи абсолютизируют важный, но всего лишь уровень художественной структуры произведения - его субъектную организацию.

Разделяя убеждение ряда исследователей о кризисе жанрового принципа в лирике, Корман начало его относит не к ро-

¹ Гиршман М.М. От ритмики стихотворного языка к ритмической композиции поэтического произведения (О двух аспектах исторической поэтики) // Историческая поэтика... С.323.

² с одной стороны, например, подчеркивается: «только жанровая определенность делает литературное произведение целостным, художественно-значимым единством» (Там же. С.310); а с другой – заявляется: «...утверждать мирообразующую роль именно и только жанра на всех этапах развития искусства слова едва ли возможно». (Там же. С.313.)

мантизму, а к более раннему времени - рубежу XVIII-XIX веков, когда «мужающее личное сознание» обнаруживает свою «несовместимость с жанровым мышлением»¹. Именно в этот период, по мнению исследователя, в недрах жанровой системы зарождается иной принцип организации лирического целого - субъектный принцип. Возникновение «ролевой» лирики становится одним из ранних проявлений действия этого нового принципа². На первых порах, отмечает В.И. Чулков, продолжая мысль Б.О. Кормана, жанровый и субъектный принцип организации лирических систем сосуществуют, взаимодействуя между собой. Но постепенно роль субъектного принципа становится доминирующей в реалистической лирике³.

Никоим образом не умаляя достоинств методики субъектного анализа лирического произведения, предложенной Б.О. Корманом и развитой его последователями, мы все же думаем, что субъектный уровень не может покрывать собой всей структуры художественного целого (включающей в себя, помимо субъектной организации, пространственно-временную, ритмико-мелодическую, ассоциативный фон). Соотношение между различными уровнями и элементами сложной художественной структуры, конечно, не одинаково в произведениях, относящихся к разным родам и жанрам. Действительно, в так называемых «ролевых» стихотворениях субъектная организация «выдвинута» вперед. Однако в элегии, например, значительно большую роль будут играть временные координаты, в послании - пространственные, в балладе - те и другие вместе. В целом же в ли-

¹ Корман Б.О. кризис жанрового мышления и лирическая система (о поэзии М.Н. Муравьева) // Корман Б.О. Избранные труды по теории и истории литературы. Ижевск, 1992. С.168.

² О сущности «ролевой» лирики см. след. работы Б.О. Кормана: Практикум по изучению художественного произведения: Лирическая система. Ижевск, 1978; Лирика Некрасова. Ижевск, 1978; Лирика и реализм. Иркутск, 1986.

³ См.: Чулков В.И. из предыстории русской реалистической лирики // Литературное произведение и литературный процесс в аспекте исторической поэтики. Кемерово, 1988. С.49-58.

рическом произведении (в сравнении с эпическим или драматическим) необычайно повышается значение ритмико-мелодического фактора. И хотя в лирике XIX века и в самом деле наблюдается движение к многосубъектности форм выражения авторского сознания, тем не менее нет основания приписывать субъектной организации какую-то исключительную роль в системе произведения и говорить об особом субъектном принципе, будто бы отменяющем жанровый принцип формирования художественного целого.

Таким образом, ни одна из рассмотренных выше точек зрения, обосновывающих смену жанрового принципа в лирике каким-то иным, не представляется вполне убедительной. Но, может быть, жанр вовсе и не исчезает, а только все время «смещается»? И в процессе этого «смещения» жанр «всегда и тот и не тот, всегда стар и нов одновременно»¹? Может быть, у нас в силу каких-то причин просто пропадает «ощущение» жанра², и мы «не узнаем» его: наше представление о жанре перестает совпадать с тем обликом, который обретает он в процессе своей эволюции?

Бытующее представление о том или ином жанре обусловлено утвердившимся его канонем. Жанровый канон - это некая модель жанра, со свойственным ему типом образа мира, уже закрепившимся в иерархии художественных авторитетов и норм данной историко-литературной эпохи, модель, выступающая в качестве образца для создания конкретных произведений³. Соз-

¹ Бахтин М.М. проблемы поэтики Достоевского. С.122.

² «каждый жанр важен, когда ощущается» (Тынянов Ю.Н. Литературное сегодня // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. С.150-151).

³ В своем понимании жанрового канона мы опираемся на определение А.Ф. Лосева: «канон есть количественно-структурная модель художественного произведения такого стиля, который, являясь определенным социально-историческим показателем, интерпретируется как принцип конструирования известного множества произведений» (Лосев А.Ф. О понятии художественного канона // Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки. М., 1973. С.15). Подчеркнем, что канон как художественная норма запечатлевается как в жанровой, так и стиле-

давая свой образ мира по жанровому канону, художник эстетически сверяет его с принятой авторитетной системой ценностей, закреплённой и как бы отвердевшей в этом каноне.

«Смещающийся» жанр в его конкретно-историческом бытовании и его воспроизводимая идеальная модель – не одно и то же, хотя на практике эти понятия подчас отождествляются. Согласно расхожему литературоведческому представлению, за понятием «канон» довольно прочно закреплён некий негативный смысл: канон – это то, что непременно должно быть преодолено. И гении только затем и являются на свет, чтобы ломать и разрушать каноны: «Уж так им, гениям, полагается»¹.

Безусловно, «отказ от канонов – важнейший поворотный момент развития литературы». Но известно и то, что «без определенных норм и границ никакой жанр обойтись не может»². Более того, существуют так называемые традиционалистские литературы (к их числу относится, в частности, древнерусская литература), которые просто немыслимы без канона и сознательного следования ему. Об этом пишет Д.С. Лихачев, предупреждая о неправомерности отождествления канона и штампа: «Затрапезный лоснящийся костюм – это литературный штамп. Блестящий мундир, который всегда один и тот же по форме и надевается в приличествующих случаях, – это канон.< ...> Искусство средневековья подчинено этикету, и оно обряжается канонами, оно *нарядно*»³. Канон в искусстве становится хранителем эстетической информации, всякий раз являемой миру в новом произведении, созданном в соответствии с ним, и носителем традиции, без которой, как известно, нет искусства⁴. «Но

вой структурах произведения, точнее – в их устойчивой фиксированной взаимосвязи, особенно осязаемой в нормативные эпохи.

¹ Аверинцев С.С. историческая подвижность категории жанра... С.105.

² Тамарченко Н.Д. Типология реалистического романа. Красноярск, 1988. С.10.

³ Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы. С.131.

⁴ справедливо утверждение Ю.М. Лотмана: «...если деканонизированный текст выступает как источник информации, то канонизированный – как ее возбудитель».

нет другого вида словесного искусства, в котором традиция была бы столь мощной, упорной, труднопреодолимой, как в лирике»¹. Поэтому именно в лирике роль канона, в частности жанрового, столь значительна.

Классицизм с его строго регламентированной системой жанров был, по словам Л.Я. Гинзбург, «кульминацией литературного мышления канонами»: «он довел до предела безошибочную действенность поэтической формы, мгновенно узнаваемой читателем»². В искусстве классицизма канонизируются не только отдельные жанры (например, ода в лирике), но и самый характер отношений между жанрами внутри жанровой системы, когда одним отводится роль «старших» (Ю.Н. Тынянов) и «центральных», а другим - «младших» и «периферийных».

Однако по мере изменения сознания личности, вызванного бурными событиями рубежа XVIII-XIX веков, когда было поколеблено прежнее представление о незыблемости существующего миропорядка и иерархии ценностей, на котором базировалась классицистическая жанровая система, художественный канон как таковой из плодотворного фактора развития искусства становится его тормозом. И чтобы развиваться дальше, искусство должно было изжить его.

Возникновение романтизма как раз и связано с процессом жанровой деканонизации. В переходный период, когда «все... было ненадежным, все шаталось, готово было рухнуть, а впереди не видно было никакой твердой опоры, кроме опоры на самое себя»³, отказ от старых канонов становится знамением времени и основным эстетическим требованием искусства. Уходит в прошлое эпоха, когда сознательное следование авторитетным образцам выступало гарантом высокой художественности про-

тель» (Лотман Ю.М. Каноническое искусство как информационный парадокс // Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки. С.20).

¹ Гинзбург Л. О лирике. С.11.

² Там же. С.14.

³ Волков И.Ф. Творческие методы и художественные системы. М., 1978. С.147.

изведений искусства (и чем более соответствовало произведение установленным образцам, тем выше оно ценилось).

Открытие романтизмом самоценной личности было одновременно и признанием ее творческой свободы, независимости от власти прежних авторитетов и норм, которые теперь стесняли художника-романтика, как старая школьная курточка возмущавшего юношу. Теперь художник сознательно стремится быть ни на кого не похожим, стремится выразить свою индивидуальность, утверждая таким образом свою самоценность, неповторимость. Он сам для себя становится и высшим авторитетом, и собственным «высшим судом».

Конечно, не стоит абсолютизировать требование новизны в романтизме и понимать его как отказ от всяких правил в искусстве вообще, как полную свободу от всех поэтических условностей, в том числе жанровых. «... Сами романтики, - верно подмечает И.К. Горский, - искренне верили в то, что для них правила не писаны, но, выступая под знаменем полной свободы творчества, они на деле боролись только против навязывания искусству догматических установок классицизма, следовательно, за утверждение новых норм поэзии и иных критериев ее оценки»¹.

Однако по сути своей романтическая эпоха, пришедшаяся на переходный социально-исторический период, и сама была переходной, когда ослабляется сила художественного канона, утрачивается его прежняя власть над искусством, а новые нормы и критерии еще не выработались. И в этом смысле романтическая эпоха, в сравнении с классицистической, может рассматриваться как неканоническая, предоставляющая художнику необычайную свободу для творческих исканий.

Изживание старого художественного канона, жанрового прежде всего, изменяет характер отношений внутри романтической жанровой системы. Это связано с изменением самого

¹ Горский И.К. Историческая поэтика в ее соотносительности с другими литературоведческими дисциплинами // историческая поэтика... С.147-148.

принципа системности, управляющего отношениями между жанрами¹. В классицизме принципом жанровой системности становится «степень приближения к некоей идеальной норме прекрасного», определяемая с рационалистической точностью. Отсюда - «чистота жанрового мышления», строгая иерархичность классицистической жанровой системы и «выдержанность жанрового канона». В романтизме вперед выдвигается субъективный фактор, обуславливающий эстетическую значимость жанров в зависимости от возможностей, которыми они располагают в раскрытии внутреннего мира личности, а следовательно, и их положение в жанровой системе. Романтическая жанровая система оказывается уже не столь жестко иерархической, как классицистическая, хотя и она не лишена иерархичности, как всякая система².

Новый принцип системности изменяет сложившиеся в классицизме отношения между жанрами внутри системы, вызывая из «периферии» в «центр» одни жанры, перемещая «на задворки» и «обочины» литературы другие. Этот процесс, охвативший романтическую лирику, известен под названием «явление канонизации младших жанров»³. Так, вместо прежнего одического мироотношения, связанного с полным и абсолютным приятием мира, признанием его разумности и совершенства, в лирике первой трети XIX века утверждается иной тип отношения к миру - элегический, проникнутый чувством печали и некоторого скепсиса по поводу того, что мир, оказывается, не так уж совершенен, как хотелось бы личности. Иными словами, канонизируется «ультраромантический» жанр элегии, снискавший себе столько поклонников - от создателей подлинных шедевров до творцов «элегических ку-ку».

¹ О принципе жанровой системности см.: Стенник Ю.В. Система жанров в историко-литературном процессе.

² Стенник Ю.В. Система жанров в историко-литературном процессе. С.189-197.

³ См.: Тынянов Ю.Н. Литературный факт. С.257-258.

Канонизация того или иного жанра (в тыняновском понимании данного явления), когда он становится ведущим в жанровой системе своего времени, своеобразным знаком, эмблемой определенного отрезка литературного процесса, вероятно, всегда сопутствует искусству. Но исторически обусловленное выдвигание вперед в качестве «формы времени» того или иного жанра нужно отличать от строгого и обязательного следования художественному канону, необходимость которого приобретает силу и значение эстетического закона эпохи. Как известно, бывают разные литературные эпохи: нормативные эпохи, для которых характерна ориентация на канон (древнерусская литература, классицизм); переходные эпохи, когда обязательность «оглядки» на старый канон теряет свой смысл вследствие его постепенного «изживания», новые же художественные критерии только формируются (романтизм); и, наконец, принципиально ненормативные эпохи с таким уровнем развития литературы, когда все ее многообразие не может быть подчинено какой-то единой норме, когда каждый крупный художник, условно говоря, сам создает для себя свой собственный канон и сам же стремится преодолеть его (реализм).

Жанровый канон (как и сам жанр) - понятие конкретно-историческое: то, что считается каноном, образцом для воспроизведения в один период развития литературы, может не оказаться таковым в другой. Иными словами, в процессе литературного развития происходит «устаревание» канона, когда обращение к нему становится уже уделом эпигонов.

На наш взгляд, это-то «устаревание» жанрового канона, который надлежит отбросить, отменить, подчас и принимают за «устаревание» вообще, на основании чего и говорят об исчезновении, «атрофии» лирических жанров¹. Еще А.С. Пушкин, по-

¹ См. также: «...механическое отождествление категории жанра с устоявшимся каноном, фетишизация последнего – вот причина возникновения концепции постепенной атрофии жанра в лирике, выдвинутой В.Д.Сквозниковым» (Кихней Л.Г. Из истории жанров русской лирики...С.13).

лемизируя с современной ему критикой, высказался в защиту жанровой определенности лирической поэзии: «Ныне вошло в моду порицать элегии, как в старину старались осмеять оды, но если вялые подражатели Ломоносова и Баратынского равно не-сносны, то из этого еще не следует, что роды лирический и элегический должны быть исключены из разрядных книг поэтической олигархии»¹. Жанровый канон, свойственный определенной историко-литературной эпохе, может быть отменен, но не может быть отменено жанровое мышление, которое является онтологическим свойством художественного сознания. Художник мыслит жанрами и стилями. У каждого произведения есть своя индивидуальная форма, то есть лишь ему присущая структура того образа мира или миропереживания, который единственно и только способен воплотить эстетическую концепцию действительности данного произведения. И никакими другими «механизмами», кроме жанровых, эта концепция воплощена быть не может.

Лирический метажанр как «конструктивный принцип»

Жанровые процессы в лирике первой трети XIX века вели не к «атрофии» жанров и их исчезновению. Они были направлены в сторону ослабления прежней жесткой субординации жанров, что вызывало перестройку внутри жанровой системы (деканонизацию «старших жанров», выдвижение в «центр» литературного развития жанров «периферийных»). Одновременно происходит «размягчение» традиционных жанровых структур, жанровые границы обретают подвижность, не свойственную им ранее. Вследствие этого жанры оказываются способными вступать в контакт друг с другом.

Катализатором процессов взаимодействия являются более гибкие чем старые, новые жанровые образования, вызванные к

¹ Пушкин А.С. Стихотворения Евгения Баратынского // Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 10 т. Т.7. Л., 1978. С.36.

жизни эстетическими запросами времени, лучше традиционных жанров приспособленные к. выполнению новых художественных задач (монолог, отрывок). Результатом междужанрового взаимодействия может стать формирование таких лирических жанровых единств, которые будут состоять из разных конкретных жанров, объединенных не общностью структуры жанрового образа миропереживания, а лишь единым принципом его конструирования.

В понимании этого единого конструктивного принципа мы идем от рассуждений Ю.Н. Тынянова; «... старший жанр ода существовал не в виде законченного, замкнутого в себе жанра, а как известное *конструктивное направление*» [выделено нами - С.Е.]. «Поэтому, - продолжает исследователь, - жанр мог привлекать и всасывать в себя какие угодно новые материалы, мог оживляться за счет других жанров, мог, наконец, измениться до неузнаваемости как жанр и все-таки не переставал сознаться одой...»¹. Очевидно, здесь речь идет не столько о конкретном жанре (оде в данном случае), сколько о некоем единстве в способах создания образа миропереживания в произведениях различных лирических жанров («конструктивном направлении» или, как точнее скажет Тынянов в другой своей работе, «конструктивном принципе»)². Это единство будет определяться одой, чей жанровый образ мира и миропереживания максимально приближен к «идеальной норме прекрасного», обретающей в глазах поэта-классициста значение истины, и, следовательно, может служить своеобразной точкой отсчета для других жанров, воплощающих свои эстетические концепции действительности.

¹ Тынянов Ю.Н. Ода как ораторский жанр // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. С.245.

² См.: Тынянов Ю.Н. Литературный факт. С.263-264.

Таким образом, общность конструктивного принципа в лирике классицизма проявляется прежде всего в единстве критерия эстетической оценки, и задается «старшим жанром» одой. Этим единым критерием определяется позиция лирического субъекта, масштаб переживаемого мира, ритмо-мелодический строй. Каждый из мирообразов, создаваемых в произведениях других лирических жанров, как бы выверяется самым универсальным и истинным, с точки зрения классициста, одическим образом мира и мироотношения. Поэтому одический способ создания образа мира, действительно, становится неким единым конструктивным принципом, позволяющим соотносить между собой внешне как будто бы совсем не связанные и изолированные жанры классицистической лирики.

Однако возможность такого сопряжения различных жанров в лирике классицизма ограничена тем, что произведения поэта-классициста, как справедливо писал Г.А. Гуковский, «соотнесены не с его индивидуальностью, а с идеею жанра, идеей истины в рационалистическом ее толковании и в ее разделенности в пределах жанровых схем... Отсюда и отсутствие объединения стихотворений одного поэта в образе их автора, отсюда отсутствие лирического единства книги поэта. Оды, элегии, идиллии, духовные оды, сатиры - в каждом из этих жанров другая душа, и каждый из них подчинен другому закону слога, тона (теория трех штилей)»¹.

Иное дело романтизм, открывший единство личности, целостность ее сознания. Это открытие и приводит к изменениям в принципах жанрового мышления. Жанровая дифференциация определяется теперь не внеположным рационалистически устанавливаемым идеалом прекрасного а тем, какие стороны и моменты внутреннего состояния личности в ее отношении к миру выражает произведение. Стремление запечатлеть целостность сознания и внутреннего мира личности обуславливает не просто сближение жанров друг с другом (когда стихотворение одного

¹ Гуковский Г.А. Пушкин и русские романтики. 2-е изд. М., 1956. С.135-136.

жанра как бы дополняется стихотворением другого жанра, в результате чего укрупняется, уточняется образ лирического субъекта, единого для этой группы произведений), но их «стяжение» в некую целостность. Такую целостность можно назвать метажанром.

Пожалуй, единственным опытом описания метажанровых структур в лирике является книга Р.С. Спивак «Русская философская лирика: Проблемы типологии жанров». Однако в данном исследовании метажанр рассматривается не как конкретно-историческое наджанровое единство, а как «метаисторическая» «межродовая» общность («феноменологическая», «типологическая», «философская»), выделяемая по предмету изображения¹ (единую «содержательную структурную общность» могут составить «лирические стихотворения, поэмы, романсы, драмы и др.», если у них общий «предмет художественного изображения», например: «всеобщее, родовое, субстанциональное» в «философском метажанре»).

В нашей же работе под метажанром разумеется содержательно-формальная целостность на более высоком, чем собственно жанр, уровне абстрагирования², основанная в лирике *на едином принципе конструирования образа миропереживания*. Метажанровые процессы в лирике еще ждут своего изучения.

Одну из своих статей Ю.Н. Тынянов завершил почти интригующей фразой, оставленной им без объяснений: «поэзия в 30-х годах» ушла «мимо» Пушкина – «не вперед и не назад, а вкось: к сложным образованиям Лермонтова, Тютчева, Бенедик-

¹ «Под метажанром мы понимаем структурно выраженный, нейтральный по отношению к литературному роду, устойчивый инвариант многих исторически конкретных способов художественного моделирования мира, объединенных общим предметом художественного изображения» (Спивак Р. С. Русская философская лирика: Проблемы типологии жанров. Красноярск, 1985. С.53. См. также: Спивак Р.С. Философский метажанр: Позиция автора и формы ее выражения // проблема автора в художественной литературе. Устинов, 1985. С.54).

² Данное понимание метажанра раскрывается в книге Н.Л. Лейдермана «Движение времени изаконны жанра» (С. 132-139).

това»¹. Обращение к черновому варианту статьи Тынянова позволяет уточнить, что он имел в виду, говоря о «*сложных образованиях*». Речь здесь идет о поэтическом стиле 30-х годов – «изысканном», перифрастичном, усложненном, все дальше и дальше уходящем от пушкинского требования «нагого просторечия»². Однако в окончательный текст это разъяснение не вошло. Очевидно Тынянов понимал, что столь странный «зигзаг» русской поэзии 30-х годов не определялся одними только стилевыми моментами, какими бы значимыми они ни были. Едва ли не решающую роль в движении поэзии тех лет, освобождающейся, по словам Тынянова, «от жанровых традиций – от Пушкина» («*мимо*» Пушкина), играли жанровые процессы, в результате которых действительно могли возникнуть образования более сложной природы, основанные на новом жанровом принципе конструирования, не известном предшествующей лирике.

И уже в другой работе, упоминая о Гейне, «поэте малой формы», Тынянов скажет, что его лирика подчиняется действию некоего единого принципа, в котором «момент объединения», «момент связи» является ведущим. В соответствии с этим принципом отдельные произведения («мелкие стихотворения») Гейне тяготеют к единству, выражением которого становится сборник (книга) – своеобразный «лирический роман, где каждое малое стихотворение играет роль главы»³. Здесь, скорее всего, мы имеем дело с явлением родственным циклизации. Хотя, очевидно, природа «сложных образований», которые так непредсказуемо «увели» русскую лирику «от Пушкина» куда-то «*вкось*», не обязательно может быть только циклической.

Циклизация – близкое, но не тождественное метажанровым процессам явление, более раннее по своему происхождению, заметное, как показывают современные исследования, уже

¹ Тынянов Ю.Н. Пушкин и Тютчев// Тынянов Ю.Н. Пушкин и его современники. М., 1964. С. 191.

² Там же С.399.

³ Тынянов Ю.Н. Литературный факт. С.263.

с XVII века¹. Метажанровые же процессы в лирике, на наш взгляд, прямо соотносятся с утверждением в ней романтизма, когда жанры становятся гибкими и происходит их активное взаимодействие и взаимопроникновение.

Циклизация в лирике первой трети XIX века, в том числе и пушкинской, как отмечает М.Н. Дарвин, «еще не носила от начала до конца личностного, как бы «инициативного» характера; она все еще находилась в зависимости от внешних жанровых форм...»². Напротив, для метажанровых процессов свойствен, очевидно, принципиально «личностный» характер. Они вызываются потребностью изображения внутреннего мира личности во всей его полноте, объемности и неделимости. Метажанровая общность, таким образом, обязательно предполагает подчеркнутое «выдвинутое» единство стоящего за ней лирического сознания.

Группа произведений, входящих в цикл как конечный результат процесса циклизации (вслед за И.В. Фоменко будем говорить об «авторском» «собранном» цикле, то есть созданном самим поэтом)³, может объединяться на основе различных принципов (идейно-тематического, композиционного, жанрового единообразия, общности лирического персонажа и т.д.). Метажанровая общность - это именно *жанровое* (наджанровое) «сложное образование», целостность которого обусловлена способом конструирования образа миропереживания, единым для всех входящих в него «элементов» - стихотворений. Последние, не утрачивая своей самостоятельности в структуре целого, будут, подчиняясь действию единого принципа, тяготеть друг к другу, спаенные единым образом лирического «Я».

¹ См.: Дарвин М.н. Циклизация в лирике: Исторические пути и художественные формы Автореф. дис. ... докт. фиол. наук. Екатеринбург, 1996.

² Дарвин М.н. Циклизация в лирике: Исторические пути и художественные формы Автореф. дис. ... докт. фиол. наук. Екатеринбург, 1996. С.32-33.

³ См.: Фоменко И. О поэтике лирического цикла.

Метажанровая целостность такого рода (в отличие от «авторского» цикла) может возникать как бы произвольно у художников, для которых характерны особая напряженная сосредоточенность на субъективном, внутреннем мире, повышенный интерес к духовной жизни личности в ее подвижности, изменчивости. Стремясь «объять», «воплотить» этот «поток» души и сознания, они как будто бы начинают мыслить «поверх» жанров. На самом же деле художники испытывают в своем творчестве воздействие метажанровых тенденций, которые, не отменяя законов жанрообразования, направлены на то, чтобы «собрать», «соединить» то, что по сути неделимо, едино. Лермонтов, вероятно, как раз и принадлежит к числу таких художников.

Итак, метажанровое образование не есть простая механическая сумма неких составляющих его отдельных жанров. Оно структурно организовано как целостность единым метажанровым конструктивным принципом, благодаря которому создается единый для данной целостности образ миропереживания и единый образ лирического субъекта, носителя этого переживания.

Одним из важнейших показателей жанровых процессов, характеризующих романтическую лирику, освобождающуюся от строгой нормативности и обязательности канонов, становится движение от жанров с узким содержательным заданием, охватывающим точно регламентированную жизненную сферу, к жанровым образованиям с более широким содержательным диапазоном и - в конечном итоге - к большему наджанровым (метажанровым) единствам, способным воплотить и передать не только объемность внутреннего мира личности, но и его процессуальность, текучесть.

Что дает постановка вопроса о метажанровых образованиях в творчестве того или иного поэта? Это позволяет,

- во-первых, увидеть некие тенденции более высокого и общего порядка, пронизывающие, а значит и организующие творчество писателя в целом или какой-то этап в его творчестве; то есть это дает возможность рассмотреть внутренние закономерности творческой индивидуальности и процесса личного творчества;

- во-вторых, через метажанровые образования можно обнаружить связи между отдельной творческой индивидуальностью и какими-то тенденциями развития национальной литера-

туры (в данном случае лирики) того или иного времени, а значит составить о ней более глубокое, и точное представление;

- в третьих, на примере творчества данного автора можно выявить некоторые, теоретические закономерности, конкретнее, изучить «механизм» формирования наджанрового единства из «старших» жанров и, что еще важнее, воздействие метажанровых тенденций на поиски и формирование новых жанровых образований, несущих на себе основную «тяжесть» метажанровой конструкции;

- в четвертых, исследование метажанровых тенденций позволяет уловить их связь с определенными существенными сдвигами в эстетическом сознании эпохи; например, проследить обусловленность активизации исповедального начала в лирике 30-х годов XIX века усилением самосознания личности, нарастанием чувства внутренней самоизоляции и одновременно потребностью преодоления одиночества. И, наконец, внимание к жанровым процессам в лирике, ведущим к образованию больших наджанровых общностей, помогает понять формирование принципов и приемов психологического анализа в литературе того периода развития, когда романтизм еще оставался живым явлением, а реализм уже набирал силу.

Очевидно, что формирование метажанровых структур отнюдь не означает «растворения» отдельных входящих в них жанров. Они сохраняют свою жанровую определенность, но подчиняются единому конструктивному принципу как закону метаструктуры. А значит необходимо выяснить, что происходит с традиционными жанрами (элегии, послания, романсы и т.п.), когда они входят в некую наджанровую общность, подвергаются действию этого закона. Судьба традиционных жанров в рамках метажанровых структур - предмет, достойный изучения.

Однако ясно, что метажанровыми тенденциями, порождающими большие структурные общности с единым принципом конструирования образа миропереживания, не исчерпываются жанровые процессы в лирике романтизма. Вне действия этих тенденций могут оказаться жанры, не ориентированные на выражение внутреннего мира личности (например, баллада, в какой-то степени эпиграмма). Эти жанры представляют собой другой «полюс» романтического жанрового мышления, не в меньшей степени заслуживающий внимания. Упомянутые жан-

ры, а также жанровые образования с заданной жесткой структурой (например, сонет), требующие от поэта дисциплины жанрового мышления, противостоят безбрежности субъективного начала, и в самом деле словно грозящего снести все жанровые перегородки. Но чем сильнее напор лирической стихии, не признающей над собой как будто бы никаких жанровых ограничений, тем значительнее в лирической системе романтизма роль традиционных устойчивых жанровых форм. Они напоминают о незыблемости самих основ жанрового мышления и, расширяя представление о границах лирического, распаивают субъективный мир личности в мир человеческих отношений и – дальше – в мир Вселенной и Космоса.

* * *

Данные теоретические положения мы кладем в основу исследования жанровых процессов в лирике Лермонтова. В задачу нашего исследования входит выявление метажанровых доминант, анализ трансформаций, которые претерпевают традиционные жанры, а также процессов взаимодействия между жанрами в лирике поэта. Предполагаемое исследование должно помочь определить тот вклад, который внес Лермонтов в жанровую культуру русской поэзии.

ГЛАВА 1

В поисках метажанрового единства: «лирический дневник» Лермонтова

Эволюция форм самовыражения личности (на материале дневников первой трети XIX века)

Многие исследователи, отмечая своеобразие ранней лирики М.К) Лермонтова, говорят о ее дневниковости. Так, еще Б.М. Эйхенбаум заметил, что стихотворения, написанные Лермонтовым до 1832 г., напоминают что-то «вроде лирического дневника, развертывающего перед читателем интимную биографию поэта»¹. Истоки этого дневника И.Л. Бродский видел в потребности юноши Лермонтова в «пристальном самонаблюдении», жадном «самопознании»². Такое понимание, став общим местом

¹ Эйхенбаум Б.М. Комментарий // Лермонтов М.Ю. Стихотворения. Л., С.279.

² Бродский Н.Л. Философские основы поэзии Лермонтова // Литература в школе. 1941. № 4. С.23.

в лермонтоведении¹, вошло и в Лермонтовскую энциклопедию², закрепив в сознании рядового читателя представление о лирике поэта как его биографическом дневнике.

Однако природа дневниковости ранней лирики Лермонтова по-настоящему еще не раскрыта. Применительно к лирическому наследию поэта понятие «дневник» обычно употребляется как своего рода литературоведческая метафора, не более. Основанием для ее использования служат внешние признаки дневниковости (дата, обозначение места), присущие ряду юношеских стихотворений Лермонтова, а также их подчеркнуто исповедальный характер.

На наш взгляд, дневниковость выступает в творчестве Лермонтова как проявление одной из ведущих жанровых тенденций, без учета которой не может быть понята юношеская лирика поэта. В связи с проблемой дневниковости возникают вопросы: какие факторы обусловили данную жанровую тенденцию в лирике Лермонтова, что повлияло на ее качественные особенности? Поиски ответов на эти вопросы побудили обратиться к дневникам первой трети XIX века³.

¹ См., напр.: «Самые важные стихотворения...занимают по жанру как бы промежуточное место между дневниковой записью в стихах, лирической исповедью и монологом» (Максимов Д.Е. Поэзия Лермонтова. Л., 1959. С.31); «Благодаря склонности Лермонтова каждое настроение, каждую промелькнувшую мысль выражать поэтически, его творческие тетради представляют собой своеобразный лирический дневник (Иванова Т.А. Лермонтов в Подмосковье. М., 1962. С.9); «Обращает на себя внимание в отдельных случаях точное указание места и времени, когда написано стихотворение... Это своеобразная документация лирического дневника в стихах» (Григорьян К.Н. М.Ю.Лермонтов // история русской поэзии: В 2 т. Т.1. Л., 1968. С.491-492.

² См. Лермонтовская энциклопедия. М., 1981. С. 140, 161, 256, 260.

³ Дневник как жанровое образование освоен еще недостаточно. Едва ли не единственным серьезным подходом к этой теме по-прежнему остается монография Л.Я.Гинзбург «О психологической прозе» (Л., 1977). Не столь многочисленны и исследования, посвященные дневникам интересующего нас периода. Назовем их: Фрич Е.В. Личность автора в дневниках начала XIX века (На путях к психологизму Л.Толстого) // Проблема автора в художественной литературе. Ижевск, 1974. С.49-

Дневник – «пограничный», по выражению Л.Я. Гинзбург, документальный жанр, занимающий срединное положение между жизнью и литературой. Он характеризуется установкой на подлинность, а также мерой и способом эстетической организации материала. В силу первой особенности дневник становится документом самопознания личности, ведущей его. Эстетическое начало, присутствуя в дневнике с большей или меньшей степенью осознанности, обнаруживается в ориентации на определенный тип культуры, то есть на тип эстетического сознания, на художественные нормы и каноны и даже на тип речевого этикета. Однако все же главным фактором, формирующим эстетическое качество дневника, является тип личности, который складывается в сознании данной эпохи и уже входит в литературу. Отношение между художественной литературой и «пограничными» формами словесности состоит в том, что они взаимокорректируют тип личности, который осваивается эстетическим сознанием эпохи.

По характеру самовыражения, обусловленному типом личности в соответствии с которым строит свой образ автор дневника, можно выделить три типа дневниковых записей – начала века, пушкинской поры и 30-х годов.

Дневник начала века, как отмечает А.И. Тургенев, – «зеркало души». Он отразил тот этап духовного развития общества,

67; она же «Дневник Александра Чичерина. 1812-1813» как документ становления нового художественного сознания // Жанровое новаторство русской литературы конца XVIII – XIX вв. Л., 1974. С.42-47; она же. Начало пути Л.Толстого и документальная автобиографическая проза конца XVIII – первой половины XIX веков: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Л., 1976; Чистова И.С. Дневник гвардейского офицера // Лермонтовский сборник. Л., 1985. С.152-180; Янушкевич А.С. Этапы и проблемы творческой эволюции В.А.Жуковского. Томск, 1985. С.31-42, 127-130; Шатин Ю.В. Сибирские мотивы в дневнике В.К.Кюхельбекера // Традиции и тенденции развития русской литературной критики Сибири. Новосибирск, 1989. С.35-45; Режко В.А. «Дневник» В.К.Кюхельбекера. Литературно-эстетическая проблематика: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Свердловск, 1989. Массовый дневник 1830-х гг., ставший примечательным явлением эпохи, кажется, не изучался совсем.

когда личность впервые начала «рассматривать» самое себя. «Обратить глаза на самого себя», «разобрать свой собственный характер», «истолковать самого себя» – вот, в частности, типичные высказывания из дневника молодого В.А. Жуковского. «Проникаю... в глубину сердца моего и рассматриваю многочисленные изгибы его», – записывает в дневнике 22 марта 1815 г. лицеист первого выпуска С.Д. Комовский¹.

«Знакомясь» с собой, личность с удивлением обнаруживает неоднозначность и противоречивость своего внутреннего мира. Эта противоречивость в дневнике Жуковского 1804 года не без некоторой наивности будет выражена, в форме воображаемого диалога между А и Б, где А – лицо исповедующееся, автор дневника, а Б – некий взгляд со стороны, лицо поучающее и наставляющее². Потребность во взгляде со стороны ощущает и А. Чичерин. Пытаясь разобраться в тревожных переживаниях, заглянуть «в самые потаенные уголки своего сердца», он обращается в дневнике к вымышленному читателю – собеседнику. Впрочем, невольно увлекаясь воображаемым диалогом, Чичерин тут же одергивает себя: «Зачем эти постоянные обращения к читателю? К чему эти разговоры, когда пишешь для себя самого?»³.

Стараясь «узнавать себя», Н.И. Тургенев будет вести в дневнике разговор уже не с неким воображаемым лицом, а с самим собой: «Все безмолвствует, но душа моя в волнении; я бе-

¹ Комовский С.Д. Дневник // Грот К.Я. Пушкинский лицей (1811-1817). СПб., 1911. С.13

² «Традицию этой формы можно обнаружить в диалогах Цицерона, особенно в его «Тускуланских беседах», которыми поэт увлекался в это время. Цицероновский принцип проверки того или иного положения нравственной философии в восприятии слушателя получает у Жуковского свое конкретное преломление. Диалог А и Б – обнажение приема ежедневного самоконтроля» (Янушкевич А.С. Этапы и проблемы творческой эволюции В.А.Жуковского. С.34).

³ Дневник Александра Чичерина. 1812-1813. М., 1996. С.136.

седую сам с собою» («14 генваря 807, 11 часов ночи»)¹. Это еще не то развитое рефлектирующее сознание, которое отразится в дневниках 30-х годов. Но уже наметившаяся, постепенно усиливающаяся раздвоенность станет характерной чертой мироощущения людей первых десятилетий XIX века. «Точно во мне два человека: один - высокий, чистый, другой – мелочный слабый», – признается Жуковский (2 декабря 1817 года)². Открытие душевной раздвоенности по-разному отзовется в дневниках того времени. Наиболее острое ощущение раздвоенности воплотится в «журнальных» записях Н.И. Тургенева, пораженного «тягостной болезнью душевной» – «русской хандрой», знакомой многим лучшим представителям тогдашнего дворянского общества. «Что делать от скуки? Философствовать? – Наскучило. – Надеяться? – Не на что. – Стреляться? – Слишком много, но самое верное лекарство от скуки. *Желать же нечего, да и нельзя (Скучно)...*» (Курсив Н.И. Тургенева. –С.Е.)³.

Дневник как документ самопознания ведется *для себя*⁴: «...для других он не может быть интересен», – подчеркивает А.И. Тургенев⁵. Однако возможность нарушения тайны дневниковой записи допускалась. Так, сам А.И. Тургенев, описывая свое состояние в светлый Христовый праздник вдали от родины, предупреждает своего возможного читателя: «Тот, кто ненарочно заглянет в журнал мой, не смейся над этими чувствами. Ты, может быть, не удалялся из своего отечества?!»⁶. Погружаясь в

¹ Архив братьев Тургеневых. Вып.1. Дневники и письма Николая Ивановича Тургенева за 1806-1811 годы. Т.1. СПб., 1911. С.17.

² Дневники В.А.Жуковского // Примеч. И.А.Быкова. СПб., 1903. С.61.

³ Архив братьев Тургеневых. Вып.1. С.10.

⁴ «Какая потеря в сумме познания самого себя!» - сокрушается А.И. Тургенев, сожалея о том, что упустил время и не сразу принялся вести «журнал», как советовали отец и старший брат Андрей (Архив братьев Тургеневых. Вып.2. Письма и Дневники Александра Ивановича Тургенева геттингенского периода (1802-1804 гг.). СПб., 1911. С.252)

⁵ Там же. С.177.

⁶ Там же. С.208.

размышления о смерти и думая о тех, кто захочет понять, чем были вызваны меланхолические мысли, Н.И. Тургенев собирается переписать свои «журналы» «набело, означив год, месяц и день»: «Пусть же» останется для тех, кои обо мне вспомнят, хотя некоторая известность, почему я должен был умереть и почему смерть есть для меня счастье»¹. И уже прямо адресуясь к читателю в «Книге скуки» (дневник 1814-1816 гг.), Н.И. Тургенев записывает: «А ты, читатель, если когда-либо строки сии попадутся кому-нибудь: читатель! не суди легко и хладнокровно о сих жалобах несчастного размышления. Вспомни, что во всех моих беседах с самим собою никогда ничего нет иного, кроме таких жалоб на грусть и скуку. <...> Везде горе, нигде – блаженства»².

«До этого места, – отмечает В.А. Жуковский 21 июля 1805 г., обращаясь к *ma cher tonton* Е.А. Протасовой, – мой журнал был писан для меня одного, теперь буду писать его для себя и для вас. Надеюсь, что мысль иметь вас своим свидетелем не уменьшит моей искренности...»³. «Ты будешь это читать, моя милая Маша», – пишет Жуковский в другом месте своего дневника, выговаривая своей двенадцатилетней воспитаннице за «непростительную ветреность», обнаружившуюся в том, что девочка, несмотря на «резоны», которые ей приводились, продолжала нянчиться с собачкой Розкою и носить ее на руках к собственному «удовольствию» и к искреннему «неудовольствию» Василия Андреевича⁴. Причины этого «неудовольствия» и становятся предметом анализа в дневнике.

Жуковский даже предлагает всем членам протасовского семейства иметь «свой журнал», «чтобы каждый знал мысли

¹ Архив братьев Тургеневых. Вып.3. Дневники и письма Николая Ивановича Тургенева за 1811-1816 годы. Т.2. СПб., 1911. С.212.

² Архив братьев Тургеневых. Вып.3.С.268.

³ Дневники В.А.Жуковского. С.24.

⁴ Дневники В.А.Жуковского. С.35.

другого о себе», с обязательным «чтением друг другу»¹. «Познавая других, мы познаем себя...», – замечает Жуковский².

Но все же открытость дневника была, скорее, условной, чем подлинной. Об этом говорит та необязательность полного самораскрытия личности, которая свойственна дневниковым записям начала века. Достаточно было обозначить условным сигналом, знаком то или иное чувство, чтобы потом по известному только автору дневника «коду» восстановить его с прежней силой. «Так полон новыми мыслями и новыми чувствами, что не знаю, что записать, – заносит в свой геттингенский дневник А.И. Тургенев. – Итак, погребу их, как и обыкновенно, в самом себе и буду сам про себя знать, что я чувствовал и как я чувствовал»³. П.А. Вяземский образно сравнил зашифрованный характер записей в дневнике Жуковского с «кольями, которые путешественник втыкает в землю, чтобы означить пройденный путь, если придется на него возвратиться...»⁴.

Подобная передача в дневнике состояния души намеками, словами-сигналами, способными вызывать ассоциации, будить воспоминания, соответствовала тем принципам изображения, которые складывались в литературе периода сентиментализма и формирования романтизма. Эти принципы вполне обозначились в поэтической практике Жуковского, утверждавшего «невыразимость» «святых таинств» жизни человеческой души. Кстати, для поэта дневник зачастую становился и его творческой лабораторией⁵.

Автор дневника начала века – «чувствительный человек». «Читая поутру Грееву элегию, вспомнил я деревенскую свою ограду, на которой стоит простой деревянный домик над тем местом, где покоится прах предков наших, – пишет в дневнике

¹ Там же. С.48.

² Там же. С.22.

³ Архив братьев Тургеневых. Вып.2. С.185

⁴ Цит. по: Дневники В.А.Жуковского. С.4.

⁵ См. об этом: Янушкевич А.С. Этапы и проблемы творческой эволюции В.А.Жуковского. С.39-42.

А.И. Тургенев, – Когда приеду в деревню, то первое мое движение будет посетить это место; может быть, и невольная слеза выпадет и меланхолия освятит ее»¹. Воспоминания, соединенные «с сильным меланхолическим чувством посещают и Н.И. Тургенева: «Сон мой прошел, и вздох тяжелый вылетел невольно из сердца. <...> ... Все мысли были устремлены на проведенные годы в Германии. Воспоминания были для меня чувствительны»².

В эстетику «старой сентиментальной литературной школы», по замечанию К.Я. Грота, укладываются и дневниковые записи С.Д. Комовского. Автоконцепция личности строится здесь с явной оглядкой на литературу. Рядовая ссора лицейских товарищей вырастает в дневнике 17-летнего юноши до размеров романтической драмы личности, бурно переживающей предательство близкого человека, со всеми приличествующими данной ситуации атрибутами и поэтическими штампами: «Иной, чтобы избежать несносного взгляда изменившего ему друга, удаляется в густую рощу и там под тенью деревьев или при лунном сиянии, сидя на берегу томно катящегося ручья, наигрывает на лютне – единственно оставшейся ему отраде, – унылые песни отчаянного друга. Другой целый день бегаёт по стремнинам или взбирается на крутизны высоких гор, а ночью скрывается в ущельях скал и там оплакивает свою горькую судьбу. <...> А я, я принужден был терпеть ежедневное с ним (М.А. Корфом. – С.Е.) свидание, видеть, как гнусные люди (сокурсники Комовского. – С.Е.) всеми средствами стараются его развратить, видеть острый меч, висящий на одном волоске над главою его, видеть всю пропасть бедствий, в которую он повергается, и, не в состоянии будучи его спасти, молить только о том Всевышнего и терзаться»³.

¹ Архив братьев Тургеневых. Вып.2. С.197.

² Архив братьев Тургеневых. Вып.3. С.143.

³ Комовский С.Д. Дневник. С.16.

Повышенная чувствительность, даже некоторая экзальтация, книжно-условная форма выражения душевного состояния соответствовали той поре «юношеского энтузиазма», которую переживали авторы дневников. Со вступлением их в «пору ожесточающего мужества» меняется характер «журнальных» записей, что особенно заметно, когда дневники ведутся в течение длительного времени, как, например, у Жуковского и Н.И. Тургенева. Тургенев так отметил перемену в себе и своем дневнике в записи от 15 октября 1822 г.: «... Мне вздумалось сегодня заглянуть в мой журнал италийский. Странное чувство владело мною при чтении его. Я сам себе казался лучшим. Я вижу, что я тогда чувствовал живо, так, как теперь чувствовать, кажется, не могу, точно не могу...<...> Иду в клуб есть курицу с рисом!»¹. Появление «курицы с рисом» в документе самопознания весьма знаменательно. Проза жизни все решительнее будет проникать на страницы дневника. В «журналах» Тургенева теперь найдется место и удовольствию, полученному от посещения бани («вымылся прекрасно»), и страданию, вызванному зубной болью или «пребеспокойным насморком», и постоянным заботам о желудке, который «периодически ленится варить» («Спокоен бываю после хорошего испражнения до обеда. Там опять те же заботы. Это, естественно, не позволяет мне размышлять о другом»²). В таком неожиданном «домашнем» ракурсе предстает в дневнике облик Николая Тургенева – декабриста, который видел свой «священный» долг в том, чтобы «споспешествовать к облегчению судьбы земледельцев», кому принадлежат слова: «Я умер бы спокойно, если бы умер, зная, что нет ни одного крепостного человека в России»³. Время прямых душевных излияний уходит в прошлое. Дневник все больше начинает отражать видимую, внешнюю сторону жизни личности.

¹ Архив братьев Тургеневых. Вып.5. Дневники и письма Николая Ивановича Тургенева за 1816-1824 годы. Т.3. Пг., 1921. С.328-329.

² Там же. С.360.

³ Архив братьев Тургеневых. Вып.3. С.236.

С начала 20-х годов меняются и дневниковые записи Жуковского. Волнениям души предпочитают теперь «спокойствие, диета» и ... виноград: «Натошак сколько можно. Через час завтрак. Часа через три после завтрака снова виноград. Через час обед. <...> После обеда не есть»¹. Все меньше в «журнале» откровений сердца, все больше внимания к окружающему миру, все меньше поэтических очарований и все больше низкой прозы, вроде следующей бытовой зарисовки: «Толстый почтмейстер и две дочери. <...> ... на станции чай; ужасные рожи. <...> ... толстая гадкая девка»². Дневник из документа самопознания превращается в журнал путешественника, фиксирующий разнообразные проявления реальной действительности.

Однако отмеченные изменения характеризуют уже не столько дневник эпохи сентиментализма и раннего романтизма, сколько дневник иной, пушкинской эпохи. Дневниковые записи пушкинской поры существенно отличаются от «журналов» предшествующего десятилетия тем, что в них исповедальное начало, без которого, казалось бы, нет дневника, уходит на второй план или даже совсем отсутствует. Содержанием дневника становится «как бы запечатленный на бумаге салонный разговор о политике, литературе, искусстве, театре, новостях придворной и светской жизни». Дневник пушкинской поры Е.В. Фрич назвала «письмом-газетой»³. Точнее, на наш взгляд, говорить о «дневнике-газете», поскольку он все-таки сохраняет основные признаки дневникового жанра (установка на подлинность, подневный характер записи, датировка). Записи в дневнике по манере изложения напоминают хроники и разделы «Смесь» в журналах и газетах тех лет. Таковы, как известно, дневниковые записи А.С. Пушкина⁴.

¹ Дневник В.А. Жуковского С.241.

² Там же. С.176.

³ Фрич Е.В. Личность автора в дневниках начала XIX века. С.51.

⁴ Позволим себе напомнить наиболее типичную для пушкинского дневника запись (от 1 января 1834 г.): «Третьего дня я пожалован в камер-юнкеры (что довольно не типично моим летам). <...> Скоро по городу разнесутся толки о семей-

Дневник пушкинской поры сосредоточен не на внутренней жизни человека, а на его внешней жизни. Об этом свидетельствуют, например, записи А.Н. Вульфа, содержащие любопытные сведения для характеристики поместного дворянства, любовного быта пушкинской эпохи¹.

Внешнюю сторону жизни личности раскрывает, главным образом, и дневник И.М. Снегирева, профессора Московского университета, филолога-фольклориста, знатока древности². Дневник велся с 20-х по 60-е гг., причем характер записи не менялся на протяжении этого длительного времени. В дневник заносятся события дня («После урока у князя Мещерского был в типографии и Гражданской палате, прочитал в университете лекцию...»; «От Полевого, с которым говорил о Шеллинговой философии и пил чай, прошел к А.Ф. Малиновскому, которому читал свою биографию княгини Дашковой...»), многочисленные встречи автора («Приезжал Кюхельбекер...», «Утром я был у А.С. Пушкина...», «С.П. Шевырев приезжал ко мне...», «После обеда был у меня по своим журнальным делам Белинский Виссарион Григорьевич...», «Поутру я был у В.А. Жуковского...», «Приезжал ко мне Гоголь с романом своим «Мертвые души...». И т.д.) В дневнике отмечаются факты домашней, семейной жизни («За пьянство и заем на наш счет денег послал Арину (дворовую «девку». – С.Е.) на съезжую наказать...»; «Купил два воза

ных ссорах Безобразова с молодой женою. <...> Встретил новый год у Натальи Андреевны Загряжской. Разговор со сперанским о Пугачеве, о Собрании законов, о первом времени царствования Александра, о Ермрлове отс» (Пушкин А. Дневники. Автобиографическая проза. М., 1989. С.55-56.

¹ См.: Майков Л. А.Н. Вульф и его дневник // Майков Л. Пушкин: биографические материалы и историко-литературные очерки. СПб., 1899 С.162-222; Дневник А.Н. Вульфа / Предисл. и примеч. М.Л. Гофмана // Пушкин и его современники: Материалы и исследования. Вып.21-22. Пг., 1915. С.1-310; Вульф А.Н. Дневники (Любовный быт пушкинской эпохи) / Ред. и вступ. ст. П.Е. Щеголева. М., 1929.

² Отметим попутно, что И.М. Снегирев принимал в 1830 г. у М.Ю. Лермонтова вступительные экзамены в Московский университет (См. об этом: Бродский Н.Л. М.Ю. Лермонтов: Биография. Т.1. М., 1945. С.236.

муки по 96 к. пуд, крупы воз по 14, овса два воза по б р. 85 к.с ...»; «У меня обедала теща, которая подарила мне после тестя новую медвежью шубу...»; «Сбирали ягоды в саду, варили варенье, убирали сено») и литературно-общественные толки («Поутру был Н. Полевой рассказал мне о новостях Петербурга, о партиях журналистов...»; «Я был на вечере у князя Д.В. Голицына... спорили о Гоголе и Пушкине»). Признания, вроде следующей записи от 19 апреля 1823 г.: «Как трудно утишить борьбу сердечную! Как мысли смешаны, одна за другой мелькают в душе, как тени»¹, – крайне редки в дневнике Снегирева. Автор старается скрыть свои чувства за внешне скупым, лаконичным повествованием о событиях и фактах дня. И лишь иногда сильное волнение угадывается в намеренном нежелании Снегирева говорить о том, что его тревожит: «Не могу описать, что со мною происходило, что было у меня в душе и сердце» (6 мая 1837 г.)².

Это же целомудренное нежелание копаться в своей душе присуще и дневниковым записям В.К. Кюхельбекера. Начиная свой дневник, Кюхельбекер «положил, чтоб он отнюдь не был исповедью», о чем сообщается в письме Пушкину от 3 августа 1836 г.³. И хотя Кюхельбекер стал вести дневник в 30-е годы (сначала в крепости, а потом в ссылке, 1831-1845 гг.), он остается в нем человеком пушкинской эпохи. Дневник поэта не столько биография души, сколько литературно-критический журнал, содержащий собственные стихи автора и отзывы о прочитанных книгах, суждения о своем творчестве и современном литературном процессе. Литературно-критические записи перемежаются бытовыми заметками и наблюдениями. В дневнике Кюхельбекера философия и поэзия соседствуют с самой что ни на есть житейской прозой. Так, рядом с размышлениями о Шеллинге и сущности искусства идет запись о присланных «матушкой»

¹ Снегирев И.М. Дневник: В 2 т. М., 1904-1905. С.15.

² Там же. С.245.

³ Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 16 т. Т.16. Переписка 1835-1837. М.; л., 1949 С.147.

«ста рублях денег и колпаке ее собственной работы, наслаждение от «беседы» со «стариком» Гомером сменяется озабоченностью по поводу блох «в постеле». Впечатления от чтения Карамзина, Жуковского и В. Скотта перемежаются описанием картин «сражения» шпица с храброй козой или заигрыванием котенка со старой «философкой»-курицей. В однообразной жизни узника получают значимость мельчайшие детали и события (нездоровье - сонливость, боль в плече, отсутствие «позыва на пищу», состояние погоды, смерть любимого котенка: «Я своего Васьки никогда не забуду»), которые добросовестно заносятся в дневник.

Несмотря на то, что свой дневник Кюхельбекер не рассматривал как исповедь, все же он вынужден был признать: «...проговариваюсь и довольно даже часто». «Боже мой! когда конец моим испытаниям?< ...> Не с кем делиться тоской, которая давит меня» (20 декабря 1831 г.); «Заволокло душу» (10 мая 1833 г.); «Я беседовал с самим собою, с совестью и с минувшим» (17 сентября 1837 г.)¹ и т.п. Но все-таки подобные записи не так уж часты. Состояние души Кюхельбекера («мой внутренний человек») не анализируется в дневнике, а, скорее, только обозначается: «Да простят мне, если не говорю, в чем я именно недоволен собою: *людям до этого нет нужды*»² (Выделено Кюхельбекером - С.Е.). Обращает на себя внимание почти парадоксальный факт: с одной стороны, усиление к 30-м годам исповедального начала в лирике Кюхельбекера (не только в жанре элегии, но и оды), о чем пишут современные исследователи³, а с другой – строгая сдержанность его дневниковых записей, какое-

¹ Дневник В.К. Кюхельбекера: Материалы к истории русской литературной и общественной жизни 10 – 40-х годов XIX века. Л., 1929. С.27, 106, 241.

² Там же. С.212.

³ См., напр.: Ложкова Т.А. на путях обновления жанра: элегия в лирике В.К. Кюхельбекера // Проблемы стиля и жанра в русской литературе XIX – начала XX века. Свердловск, 1989. С.31; она же. Жизнь жанра на границе двух методов: ода В.К.Кюхельбекера // Проблема стиля и жанра в русской литературе XIX века. Свердловск. 1991. С.21.

то стыдливое сокрытие тайны внутренней жизни. В дневнике Кюхельбекера в полной мере обнаруживается отсутствие установки на самовыражение, которое характеризовало данный документальный жанр в пушкинскую эпоху. А раз так, то «беседа с самим собою» могла быть прервана в любой момент и самым прозаическим образом. Нечаянно загашенная свеча и нежелание беспокоить тюремного сторожа своими просьбами являются вполне объективными причинами, объясняющими отсутствие записи в дневнике.

Дело, однако, не только в том, что дневник пушкинской поры перестает быть исповедью души. Он явно рассчитан на прочтение. Отношение к читателю может быть шутливо озорным, как у Пушкина («Придворными сплетнями мало занят. Шиш потомству»¹), или вполне серьезным, как у Кюхельбекера: «Когда меня не будет, а останутся эти отголоски чувств моих и дум, — быть может, найдутся же люди, которые, прочитав их, скажут: он был человек не без дарований...»².

При этом читатель мыслится не только как гипотетический (ср. дневники начала века), но и как вполне реальный. «Милый мой сын, — читаем у Кюхельбекера, — (для тебя в особенности пишу этот дневник)»³. Желание быть искренним, «сколько то возможно», в «кургановском» дневнике мотивируется перспективой его прочтения неким новым верным другом, которому Кюхельбекер намеревается «по временам пересылать эти тетради»; «Пусть мысль, что вы будете... читать все тут написанное, поддержит меня и поможет мне всегда быть хоть несколько достойным вас»⁴.

Установка на читателя определялась тем, что в дневниках пушкинской поры не содержалось ничего такого, что не могло бы быть прочитано другими, более того, содержалось как раз то,

¹ Пушкин А. Дневники. Автобиографическая проза. С.76.

² Дневник В.К. Кюхельбекера. С.209.

³ Там же. С.268.

⁴ Там же. С.295.

что, по мнению ведущего дневник, было интересно для всех. Но тогда получалось, что надобность в дневнике (как исповеди наедине с собой) отпадала. К.Н. Батюшкову, например, как бы предвосхитившему форму самовыражения личности, которая утвердится позднее, дневник не был нужен. Дневник заменяет записная книжка, в которой о себе самом он говорит в 3-и лице: «В нем два человека: один добр, прост, весел, услужлив, богобоязлив, откровенен до излишества, щедр, трезв, мил. Другой человек – злой, коварный, завистливый, жадный, иногда корыстолюбивый, но редко; мрачный, угрюмый, прихотливый, недовольный, мстительный, лукавый, сластолюбивый до излишества, непостоянный в любви и честолюбивый во всех родах честолюбия. <...> Оба человека живут в одном теле. Как это? Не знаю...»¹. А.О. Смирнова-Россет тоже обращается к записным книжкам, которые запечатлели не жизнь ее души, а эпоху в живых лицах и событиях². Не расстается с записной книжкой и П.А. Вяземский. Его «Старая записная книжка», как заметила Л.Я. Гинзбург, строится по принципу сочетания фрагментов, восходящих к разным жанрам – мемуарным отрывкам, анекдотам (историческим, светским, литературным), литературно-критическим или политическим рассуждениям, афоризмам и др. Подобный принцип построения «начисто исключал возможность записей дневникового характера, т.е. имеющих касательство к «внутреннему человеку»³, так как дневник прежде всего предполагает внутреннюю организованность материала, его «стянутость» к единому центру, каким является сама личность ведущего записи. «Старая записная книжка» становилась «выражением того *внешнего человека*, каким Вяземский являлся в обществе»⁴. Он выступает в ней не как частное лицо, погру-

¹ Батюшков К. Избранная проза. М., 1988. С.269.

² Записки А.О. Смирновой (Из записных книжек 1826-1845 гг); В 2 ч. СПб., 1895, 1897.

³ Вяземский П. Старая записная книжка // Ред. и примеч. Л.Гинзбург. Л., 1929. С.44.

⁴ Вяземский П. Старая записная книжка. С.44.

женное в свой внутренний мир, но как «деятель» – писатель и гражданин.

Люди периода дворянской революционности, убежденные в том, что душа есть частное дело каждого человека, «с упорным целомудрием» (Л.Я. Гинзбург) скрывали свои сердечные тайны, не доверяя их не только письмам, но и дневникам. Эпоха декабризма выдвинула новый тип личности, пришедший на смену «чувствительному человеку» - тип человека гражданского, универсально и социально мыслящего, нуждающегося в диалоге со всеми. Такой тип личности и обусловил открытый, неисповедальный характер дневника с его общеинтересным содержанием, дневника-газеты, на страницах которого автор говорит со всеми. Это дневник быта, не столько частного, сколько и главным образом общественного.

Подобные жанровые особенности дневника соотносимы с литературой 20-х годов XIX века – с предпочтением гражданского перед интимно-личным в декабристской поэзии, со «скрытой» манерой изображения внутренней жизни человека, которая складывается в это время в творчестве Пушкина.

30-е годы XIX века отмечены изменением мироощущения людей после поражения восстания декабристов, подъемом чувства личности, что было способом сопротивления и самозащиты в ответ на давление извне, которое она испытывала в условиях нового николаевского режима. «Впуганная в раздумье» Россия, не имея иного, достойного человека поприща, кроме духовной деятельности, углубляется в осмысление вопросов о правах личности, ее взаимоотношениях с обществом, о судьбе и границах свободной воли человека, его месте в системе мироздания.

«Напряженное внимание в идее личности, в такой форме и степени не свойственное ни людям декабристской закваски, ни даже идеалистам-романтикам, сложившимся в 20-х годах», отличается, по мнению Гинзбург, русских романтиков 30-х годов¹. «Все мы идем, действуем, движемся по законам Провидения;

¹ Гинзбург Л. О лирике. 2-е изд. Л., 1974. С.140.

желал бы я только знать, какая цель моего существования и какое место мне предопределено занимать в общей беспредельной машине?.. Я еще молод, страсти, воздержанностью усиленные, во мне бушуют; силы душевные кипят, требуют пищи, и все это должно оставаться в бездействии и ограничиваться одними мечтами, которые не в состоянии наполнить пустоты сердечной... Сильные движения души, борясь напрасно с хладными и непреодолимыми препятствиями мира физического, приводят меня иногда в изнеможение, наводят на меня хандру...» Кажется, будто читаешь неизвестные страницы журнала Печорина. А между тем перед нами письмо М.А. Бакунина от 19 декабря 1834 г.¹. «Изучить себя» (ср. в начале века: «рассмотреть себя») - такую задачу ставит перед собой 20-летний Бакунин и призывает других: «вам необходимо погрузиться в созерцание ваших душ», «вернитесь же к самим себе», «отдайте себе отчет, наконец, в том, что такое вы сами».

Людей 30-х годов охватывает необычайно острый интерес не только к собственной внутренней жизни, но и чужой. Подобный интерес получает теоретическое обоснование в духе философских концепций, популярных в России тех лет. Увлеченные Гегелем, романтики-идеалисты видели в каждом человеке проявление абсолютной идеи, ее отражение, печать, а потому духовный мир всякой личности представлял всеобщую ценность². Отсюда утверждение принципиальной открытости внутренней жизни личности, а также возможности ее анализа с точки зрения категорий гегелевской философии.

Жажда всеобщего исповедания порождает совершенно особый, неизвестный ранее тип отношений между людьми,

¹ Цит. по: Корнилов А.А. Молодые годы Михаила Бакунина: Из истории русского романтизма. М., 1915. С.86-87.

² Об увлечении философией Гегеля в России 30 – 40-х г.г. XIX в. см.: Корнилов А.А. Указ. соч. С.451-452; Пыпин А.Н. Характеристики литературных мнений от двадцатых до пятидесятых годов: Исторические очерки. СПб., 1909. С.434-440; Гегель и философия в России: 30-е годы XIX в. – 20-е годы XX в. М., 1974. С.52-122.

представление о котором дает «премухинский кружок» – один из духовных центров русского романтизма¹. В состав этого дружеского сообщества входили М.А. Бакунин, «вдохновитель премухинской идиллии», его сестры, их приятельницы – сестры Беер, В.Г. Белинский, В.П. Боткин, Н.В. Станкевич и др. Основанный прежде всего на духовных связях, кружок делает открытость внутренней жизни нормой общения.

Меняется самый характер исповеди. Если для начала XIX века, периода формирования романтизма, исповедальное слово было прежде всего «отчетом себе», который «для других... не может быть интересен», и потому допускались неполнота и зашифрованность дневниковой записи («и буду сам про себя знать, что я чувствовал и как я чувствовал»), то в 30-е годы «отчет себе» одновременно становится «отчетом другим», требуя максимальной полноты раскрытия внутреннего мира исповедующейся личности. Если во времена Жуковского наличие у дневника адресата (условного или предполагаемого, возможно) было, скорее, литературным приемом, выражающим диалогичность исповедального слова, нежели сознательной установкой пишущего, то в 30-е годы ориентация на другое, «чужое» восприятие является непременным условием исповеди.

Надо ли говорить о том, какое значение получают в этой атмосфере всеобщего «выворачивания наизнанку» письма. На роль писем в становлении психологической прозы справедливо указывала Л.Я. Гинзбург². Нам же хотелось бы обратить внимание на тенденцию, ускорившую формирование психологизма литературы. Речь идет о взаимодействии двух документальных жанров 30-х годов – письма и дневника.

Послания членов премухинского кружка друг другу мало чем напоминают образцы эпистолярного жанра в обычном, жи-

¹ См. об этом: Корнилов А.А. Молодые годы Михаила Бакунина; Гинзбург Л. О психологической прозе С.45-64; Пирумова Н.М. Бакунин. М., 1970. С.7-42; Графский В.Г. Бакунин. М., 1985. С.9-13. и др.

² См.: Гинзбург Л. О психологической прозе.

тейском его понимании. Эпистолярное слово начинает взаимодействовать со словом дневниковым, испытывать на себе его влияние. В письмах той поры, как и в дневнике, ощутимо то моделирование собственной личности с оглядкой на литературу, о котором говорилось выше. Так, явно ориентируясь на тип романтической героини, страдающей от непонимания, разлада с собой и окружающей действительностью, строит свой образ А.А. Бакунина в письме к Белинскому: «Вы меня видели это лето в болезненном состоянии, я вся предана была темному, непросветленному чувству, хотела убежать от себя, от других и страшно было оставаться одной, страшно было войти во внутреннюю жизнь свою; все окружающие меня казались мне скучны, я не была в состоянии исполнить внешние обязанности в доме, в семействе, которые так необходимы для женщины, не могла дать счастья никому и только мучила других собою; сердце стремилось в тот безвестный мир, где думала найти разрешение, конец всем этим ужасным страданиям, и смерть была моя любимая мечта, и я жила только в те светлые, невыразимые минуты, когда бессознательно все существо сливается с Богом, когда забываешь и горе и страдания в нем, когда все так легко, ясно; но и эти минуты отравлялись мыслью, что они не мои, что нет сил остановить, удержать их, - и опять тоска, опять страдания...»¹. Обращает на себя внимание следующая деталь: весь извлеченный из письма весьма обширный пассаж - одно сложное предложение. А.А. Бакунина, невольно, может быть, подражая образцам романтической «исповедальной» прозы, стремится запечатлеть «текучесть» собственного сознания, внутреннее состояние в определенный момент своего духовного развития. Меньше всего хотелось бы упрекнуть автора письма в неискренности, хотя печать некоторой «умственной экзальтации» (А.А. Корнилов) действительно лежит на его страницах. Важно другое: в литературе корреспондентка Белинского находит то,

¹ Цит. по: Корнилов А.А. Молодые годы Михаила Бакунина... С.467.

что представляется ей адекватным собственным переживаниям, дает ей возможность понять себя¹.

Письмо, датированное 11 сентября 1838 г., оказалось неотправленным. 6 октября А.А. Бакунина делает приписку: «Это письмо останется у меня, – я не пошлю его. Я высказала все, что было на душе, и теперь я покойна, совершенно покойна»². Письмо, рожденное потребностью диалога, желанием высказаться и облегчить душу, превращается в дневник, точнее, страницу дневника: вместо исповеди перед другим человеком – внутренний разговор, исповедь наедине с собой. Однако тайна подобной исповеди вовсе не обязательна, потому что письма рассчитаны все-таки на прочтение другим человеком. «... Я хочу тебе передать все мои безумные мысли этих дней», – пишет 15 марта 1835 г. Н.А. Беер своей приятельнице Л.А. Бакуниной³. «О, перелей свое сердце в мое...» – призывает М.А. Бакунин свою любимую сестру Т.А. Бакунину. «... Откройте мне все, что лежит на вашей душе... – обращается он к другой своей корреспондентке А.А. Беер в ноябрьском письме от 1838 г. – Эта откровенность освободит вас». В только что упомянутом письме М.А. Бакунин роняет весьма характерную фразу: «Мне не нужно говорить о том, что письмо ваше будет читано только одним мною в никем решительно другим»⁴. Дело в том, что условие, оговоренное Бакуниным (сохранение тайны переписки), сплошь и рядом не соблюдалось. Письма членов премухинского кружка,

¹ Уместно вспомнить в данной связи рассуждения В.Г. Белинского по поводу любви Татьяны Лариной: «Здесь не книга родила страсть, но страсть все-таки не могла не проявиться немножко по-книжному». Такая «Страсть» нашла для себя и соответствующую форму «романтического» письма: пушкинская героиня «не умела ни понять, не выразить собственных своих ощущений, если бы не прибегла к помощи впечатлений, оставленных на ее памяти плохими и хорошими романами, без толку и без разбора читанными ею...» (Белинский В.Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т.7. М., 1955. С.489, 491-492.)

² Цит. по: Корнилов А.А. Молодые годы Михаила Бакунина... С.468.

³ Цит. по: Корнилов А.А. Молодые годы Михаила Бакунина... С.598.

⁴ Там же С.598.

адресованные одним лицам, читаются и обсуждаются другими. И об этом были прекрасно осведомлены как адресаты писем, так и их адресанты. Т.А. Бакунина просит М.А. Бакунина непременно сжечь ее письмо после прочтения и в то же время обращается с просьбой к своей приятельнице заметить, какое оно (т.е. письмо) произведет впечатление на брата. Н.В. Станкевич обсуждает «на все лады» свое чувство к Л.А. Бакуниной в письмах к ее брату, М.А. Бакунину, и Т.Н. Грановскому. Подробнейшим образом анализирует свое чувство к А.А. Бакуниной Белинский в письмах к тому же Бакунину. Столь же тщательно рассматривает свое отношение к А.А. Бакуниной В.П. Боткин в «ноюющих письмах, наполненных самобичеванием» (А.А. Корнилов), которые тоже делаются предметом коллективного обсуждения. Вполне допустимой становится переадресовка писем, снятие с них копий, как теми, кому по праву принадлежали письма, так и совсем посторонними лицами.

Открытость интимной, внутренней жизни – показательный факт русского общественного сознания 30-х годов, совершенно невозможный для пушкинского времени. «Что за мысль исповедоваться друг другу на письме, тогда как мы два дня назад могли говорить друг другу то же и полнее и свободнее», – недоумевает И.В. Киреевский в письме М.П. Погодину¹. «Люди пушкинской поры... – замечает Л.Я. Гинзбург – с удивлением и безразличностью отвернулись бы от неимоверных признаний дружеской переписки 1830-1840-х годов»².

Подчеркнуто исповедальное начало роднит дневники и письма 30-х годов (достаточно вспомнить уже упоминавшееся неотправленное письмо А.А. Бакуниной). У писем и дневников есть общее и в самом жанровом объекте: в отличие от мемуаров они «закрепляют еще не предрешенный процесс жизни с еще неизвестной развязкой»³. Однако в отражении текущей внутрен-

¹ Киреевский И.В. Полн. собр. соч.: В 2 т. Т.2. М., 1911. С.216.

² Гинзбург Л. О психологической прозе. С.44.

³ Там же. С.13.

ней жизни личности у дневника значительно больше возможностей в силу практического совпадения времени дневниковой записи с биографическим временем ведущего дневник. Уподобляясь дневнику, письмо 30-х годов разрастается в объеме, превосходя все обычные границы, свойственные образцам эпистолярного жанра. Таково одно из огромных (около 40 страниц печатного текста) писем В.Г. Белинского М.А. Бакунину. Эта «длинная диссертация», в которой тщательнейшим образом анализируются «причины странности и запутанности» их дружеских отношений, писалась в течение 12 дней – с 12 по 24 октября 1838 г.¹ Уместно в этой связи вспомнить одно из писем М.Ю. Лермонтова, обращенное к «дорогому другу» М.А. Лопухиной: «Знаете, дорогой друг, – обращается М.Ю. Лермонтов к М.А. Лопухиной, – каким образом я вам буду... писать – по временам – одно письмо иногда будет длиться несколько дней. Придет ли мне в голову мысль, я ее запишу, запечатлеется ли в моем уме что-нибудь замечательное – сообщу вам» (2 сентября 1832 г. VI, 705)².

Письма не только пишутся в течение продолжительного времени, но и оформляются как дневниковые записи с характерной для них датировкой. Имеется в виду не обычное указание даты в начале или в конце письма, а датировка внутри его, отделяющая запись одного дня от записи другого. Например, А.А. Беер в письме М.А. Бакунину от 17 февраля 1838 г. делает пометки: «Пятница. Утро», «18. Вечер. Понедельник»; в другом письме, продолжая свой «внутренний разговор» все с тем же адресатом, Беер обозначает запись следующего дня - «4 апреля. Ночь». Подобные же пометы находим в письме Н.В. Станкевича Бакунину от 19-21 мая 1840 г.: «Мая 20», «21 мая».

¹ См.: Белинский В.Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т.11. М., 1956. С.307-348. «Рука устала, и дух утомился», - признается Белинский в конце другого своего «огромного» письма к М.А.Бакунину (Там же. С.305.)

² Здесь и далее цит. по: Лермонтов М.Ю. Собр. соч.: В 6 т. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1954-1957.

Таким образом, письмо, преодолевая положенные ему жанровые границы в стремлении воспроизвести текучесть человеческого сознания, длящееся душевное состояние личности, начинает брать на себя функции дневника. В свою очередь, дневник, вследствие своей открытости для других (нарушалось одно из основных условий ведения дневниковых записей: они должны храниться в тайне), все больше сближается с письмом. Известно, например, что Н.А. Беер вырывала листки из своего дневника и посылала их, как письма, своим друзьям Бакуниным в Тверь.

Дневник становится в 30-е годы одной из самых привлекательных для личности форм самовыражения. На смену дневнику-запискам, дневнику-газете пушкинской поры приходит дневник «внутреннего человека» с такой ярко выраженной исповедальностью и полнотой самораскрытия, какой дневник начала века не знал. Даже отредактированный самим автором, предназначенный для публикации дневник А.В. Никитенко дает возможность увидеть, как «внутренний человек» в нем постепенно оттесняет «внешнего». Типичный для пушкинского времени калейдоскоп событий, фактов, имен уходит на второй план. Дневниковые страницы наполняются признаниями, вырвавшимися из самой глубины растревоженного сердца. Это исповедь человека непростой и драматичной судьбы, тоже по своему разбухшего выстрелами на Сенатской площади: «Сегодня я проснулся в скверном расположении духа. Ужасы прошедших дней (События 14 декабря. — С.Е.) давили меня, как черная туча. Будущее представлялось мне в самом мрачном, безнадежном виде. Я все больше и больше погружался в уныние» (1 января 1826 г.)¹.

Дневник запечатлел процесс осознания автором своей причастности поколению 30-х годов («нашему времени», «нашему современному обществу»): «Горе людям, которые осуж-

¹ Никитенко А.В. Моя повесть о самом себе и о том, «чему свидетель в жизни был»: Записки и дневник (1804-1877): В 2 т. Т.1. СПб., 1905. С.132.

дены жить в такую эпоху, когда всякое развитие душевных сил считается нарушением общественного порядка» («Янв.1. Полночь. 1834 год»)¹. Некоторые дневниковые страницы поражают каким-то лермонтовским восприятием действительности: «Причина нынешнего нравственного падения у нас, по моему наблюдению, в политическом ходе вещей. Настоящее поколение людей мыслящих не было таково, когда, исполненное свежей юношеской силы, оно впервые вступало на поприще умственной деятельности. Оно не было проникнуто таким глубоким безверием, не относилось так цинично ко всему благому и прекрасному. <...> ... Мы вдруг увидели себя в глубине души как бы запертыми со всех сторон, отторженными от той почвы, где духовные силы развиваются и совершенствуются. Сначала мы судорожно рвались на свет. Но когда увидели, что с нами не шутят, что от нас требуют безмолвия и бездействия, что талант и ум осуждены в нас цепенеть и гноиться на дне души, обратившейся для них в тюрьму, что всякая светлая мысль является преступлением против общественного порядка, когда, одним словом, нам объявили, что люди образованные считаются в нашем обществе париями, что оно приемлет в свои недра одну бездушную покорность, а солдатская дисциплина признается единственным началом, на основании которого позволено действовать, – тогда все юное поколение вдруг нравственно оскудело. Все его высокие чувства, все идеи, согревавшие его сердце, воодушевлявшие его к добру, к истине, сделались мечтами без всякого практического значения... <...> Вот картина вашего положения: оно незавидно» (15 апреля 1834 г.)². Знаменательна эта форма «мы» в дневнике, от которой автор, испытывающий «горькое сознание бесплодно растрченных сил» естественно и органично переходит к «Я»: «О, кровью сердца написал бы я историю моей внутренней жизни» (28 октября 1841 г.)³.

¹ Там же. С.233.

² Никитенко А.В. Моя повесть о самом себе... С.242-243.

³ Там же. С.319

Дневник в 30-е годы становится принадлежностью духовной жизни только интеллектуально развитой части русского общества, выработавшей в себе привычку рефлексии, внутреннего самоанализа. Не только профессора столичных университетов, журналисты и цензоры (как, например, И.М. Снегирев, А.В. Никитенко, Н.А. Полевой, С.П. Шевырев и др.) ведут подневные записи. Появляется дневник так называемого «среднего» человека, что свидетельствует не только об интенсификации дневникового жанра, но и о его демократизации. В разного рода дореволюционных изданиях публиковались до сих пор не востребованные документы, существенно обогащающие наше представление о духовной жизни России тех лет. Содержание дневниковых записей определяется уровнем развития личности, характером ее духовных запросов. Для одних беседа с самим собою сводится к констатации внешних событий¹. Для других история внутренней жизни органично сплетается с бытом, как, скажем, в дневнике херсонского помещика Г.И. Соколова, человека достаточно образованного, питомца Московского университета, не чуждого литературной и общественной деятельности. В дневник входят описания праздников в «семейном кругу» и буден, хозяйственные расчеты и заметки по поводу прочитанных книг, журналов («Я люблю выписывать то, что мне больше нравится из прочитанного мною, и потому, где же лучше можно помешать это, как не в дневнике»²), неперенные метеорологические наблюдения - словом, «разные мелочи», которые занимают автора потому «в однообразной деревенской жизни», ко-

¹ См., напр.: Райзер Н.В. Отрывок из дневника полтавского помещика (1834-1835 гг.) // Киевская старина. 1893. Т.41. № 6. С.398-427; (Бартенев Ю.Н.) Золотовская летопись, писанная Юрием Никитичем Бартеневым в 1835 году // Сборник старинных бумаг, хранящихся в музее П.И.Щукина Ч.8. М., 1901. С.267-278; [Гладилов И.И.] Отрывки из дневника ротного командира Ив.Ив. Гладилова 1841 года // Там же. С.171-185; Шомпулов В.А. Из дневника жандарма 30-х годов (Записки старого помещика) // Русская старина. 1897. Т.90. № 5. С.261-269; и др.

² Соколов Г.И. Дневник // Записки Императорского Одесского общества истории и древностей. 1902. Т.24-26. Т.25. С.1.

гда мысли, особенно при «дурной погоде», «как-то улегаются»¹. И вдруг в монотонное описание повседневности вторгается запись, помеченная 25 января 1838 г.: «Сегодня мне исполнилось двадцать восемь лет. Сколько лет уже прожил я, и ни одного шага не сделано, чтобы дать какую-нибудь известность имени. Убийственна мысль – умереть совершенно, не оставив ни малейшего о себе воспоминания! ... С каким восторгом выставил бы я против сегодняшнего дневника: «Нет! Я не умру совершенно! Это пламенное желание мое»². С почти лермонтовской силой выражена здесь жажда бессмертия, охватившая так внезапно молодого благополучного помещика, казалось бы, целиком погруженного в житейский круговорот³. Но, впрочем, патетическая тирада прерывается в дневнике самым прозаическим образом («Вечеру у нас в деревне загорелся шинок...»), возвращая автора с метафизических высот на грешную землю. В другом месте восторженное описание «родных степей»: «Да, я люблю их необозримость, где можно поверять круглоту земли... Мысль ничем близким не ограниченная сливается с небосклоном. Думы переливаются плавно, ничто не выводит вас из того сладостного мечтанья, в которое вы погружены. По временам только перекасти-поле перейдет вам дорогу, а орел на кургане... Какая живопись и сколько поэзии!...» – завершается гастрономической записью, столь же важной для автора, как и предыдущая, и достойной занесения в дневник: «Я ел устрицы с большим удовольствием»⁴.

Такое органичное сочетание прозы и поэзии жизни свидетельствует о том, что дневник вошел в быт самых разных слоев общества. Но, став частью быта, дневник порой вступает с ним в явное противоречие, обнаруживая несоответствие между духов-

¹ Там же. Т.24. С.196.

² Там же. С.190-191.

³ Ср.: «Боюсь не смерти я. О нет! / Боюсь исчезнуть совершенно...» (М.Ю.Лермонтов «1830. Майя. 16 число»).

⁴ Соколов Г.И. Указ. соч. Т.26. С.78-79.

ными устремлениями личности и обстоятельствами, в которых она вынуждена жить. Может быть, наиболее очевидно это противоречие между низким бытом и тайными порывами души проявляется в дневниках Александра и Юлии Полиловых, брата и сестры из старинного купеческого рода – того слоя русского общества, о повседневной, домашней жизни которого в 30-е годы XIX века нам не так уж много известно¹. Воспитанные в благочестивом преуспевающем семействе, глава которого, Егор Тихонович Полилов, занимался пеньковой торговлей, поставками сала, сахара, деревянного масла и прочих товаров в грады и веси Российской империи, брат и сестра обнаруживают склонности, не совсем согласующиеся с интересами купеческого дома. Отец хотел бы видеть в старшем сыне Александре продолжателя своего дела. Но юношу влечет другое: он тянется к поэзии, театру, мечтает усовершенствоваться в языках и науках. Ему бы постигать азы купеческой бухгалтерии, а он просиживает над дневником, поверяя ему свои сердечные тайны: «Не лежит у меня к торговому делу сердце, хочется что-то иное работать»². Переписывая «папенькино» «верительное письмо на покупку людей», он задумывается над бесчеловечностью крепостного рабства: «Господи. Сколь велика наша жестокость! Как скотов продавать живых людей... неужели никогда препоны этому торгу не будет? Очень тяжело слышать про сие позорное торжище»³. От «затаенной мысли» – «чем поспешествовать, дабы не чинить торг людьми» – автор дневника переходит к философским размышлениям в духе своего времени о человеке, его месте в мире: «Разве человек не малая песчинка перед творцом, ничтожество существенное, а все же мнит себя горделиво»⁴.

¹ См.: Полилов А.Е. Из дневника юноши «тридцатых годов» // Вестник Европы. 1908. Т.252. № 7. С.97-120; [Полилова Ю.Е.] Диван (Дневник купеческой дочери) // Полилов-Северцев Г.Т. Наши деды-купцы: Бытовые картины начала XIX столетия. СПб. 1907. С.83-142.

² Полилов А.Е. Указ. соч. С.109.

³ Там же. С.99.

⁴ Там же. С.103.

Впечатлительный юноша чутко реагирует на все, в чем находит отзвук своим мыслям: «Открыл книгу, прочел: «Поучительно было бы прозреть бездну своего существования: иногда в сем мраке является мне стройное, небесное существо: иногда какое-то безобразное создание стоит передо мною... Сердце, погружаясь в душный хаос сомнения, в каждом предмете природы находит новую пищу для своего ума и воображения». <...> В первый раз мне пришлось читать такую книгу. Голова закружилась. Я не мог от нее оторваться...»¹. Трагическая и загадочная смерть 19-летнего Александра Полилова (был найден мертвым в Черной речке, протекавшей через кладбище, в воде, едва скрывавшей его тело) воспринимается как логическое завершение земного пути этой чистой души, так рано осознавшей свою неприкаянность в мире.

Как и старший брат, Юлия Полилова задыхается в атмосфере купеческого дома. Душа ее тоже жаждет чего-то иного, не похожего на то, что окружает ее с детства. Ей хочется учиться играть на «клавикордах», а «папенька» предлагает, коли так нравится музыка, слушать английские «куранты» в столовой («каждый час играют»). Девушка плачет над «Евгением Онегиным», потрясенная «печальной историей» Владимира Ленского, а «папенька» дает ей в руки расходную книгу и счета и велит заняться лучше делом, «чем фигли-мигли с мальчишками-то переглядываться». 16-летняя Юлия мечтает о какой-то необыкновенной любви в образе красавца в военном мундире, а ее сватают за богатого вдовца-золотопромышленника из Сибири: «Я готова была заплакать: как, меня, как вещь, хотят кому-то показывать! Не бывать этому! Накануне объежусь и заболую» (25 мая 1831 г.)². Юная душа хоть с кем-нибудь хотела бы поделиться тем, что ее волнует. Но с кем? разве что со «стряпкой Матреной» (не прошли же даром уроки «Евгения Онегина!»): «Не спала всю ночь... <...> Не с кем словом о нем перемолвиться...

¹ Там же. С.110

² [Полилова Ю.Е.] Диван (Дневник купеческой дочери). С.100.

Пошла в кухню к стряпке Матрене, с ней говорила. Бестолковая от старости, ничего не понимает. — «Не возьму это я себе в толк, Юлинька, о чем ты мне рассказываешь, не то басню какую говоришь, не то сказку» (26 марта 1831 г.)¹. Отсюда и потребность в дневнике: «До сих пор я только изредка заносила мои впечатления на бумагу, но теперь я чувствую, что должна писать. Боже мой! Сколь разнообразны чувства, побуждающие меня к этому, я не в силах выразить; они-то волнуют, переполняют мое сердце и невольно заставляют меня излить их хотя на бумагу» («25 Января 1831 года»)². Девичья душа, еще не развитая, но уже чувствующая возможность иной жизни, иных ценностей, волнуется, радуется, плачет и страдает, с наивной искренностью высказываясь в дневнике.

Отмеченная уже ориентация на литературные нормы времени в дневнике «среднего», «массового» человека ощутимее, чем в «журнале» интеллектуально развитой личности, что понятно. Пока мысль автора дневника замкнута в сфере быта, ему вполне хватает и собственного запаса слов и собственных наблюдений. Когда же мыслительный процесс вступает в новую стадию, переходя на бытийный уровень, тогда ведущий записи, не умея самостоятельно выразить то, что его волнует и занимает, обращается к книге, по-детски наивно восхищаясь способностью «господ сочинителей» «всюду находить пищу для своего ума и воображения»³. Пока девушка предана повседневным заботам большого купеческого дома, она, истинная дочь своего отца, и сама возьмет в руки счеты, чтобы подсчитать, сколько было выпито рому гостями («а ныне ром дорог, два рубля восемь гривен ассигнациями бутылка стоит»⁴). Но, погружаясь в мир своей души, девушка начинает жить в своем дневнике как бы в другом измерении, возможность которого ей тоже подска-

¹ [Полилова Ю.Е.] Диван (Дневник купеческой дочери). С.93.

² Там же. С.86.

³ Полилов А.Е. Из дневника юноши «тридцатых годов» С.110.

⁴ [Полилова Ю.Е.] Диван (Дневник купеческой дочери). С.100.

зана книгой, постигая собственное «я» через призму литературных образов.

Дневники купеческих детей, выросших в атмосфере строго регламентированного быта, где за обедом можно было за просто схлопотать ложкой по лбу за самую ничтожную провинность (а ложка отцовская «толстая, деревянная... бьет больно»), в атмосфере, казалось бы, далекой от каких бы то ни было нравственно-философских исканий, показывают, как по-своему отразился в этой среде процесс духовного самоопределения личности, охвативший все русское общество 30-х годов XIX века. Несмотря на некоторый налет книжности в изображении внутренней жизни, исповедальность становится отличительным признаком и дневника «среднего» человека.

Таким образом, преобладающий тип подневных записей 30-х годов может быть определен как дневник-исповедь, имеющий своей целью уловление и запечатление принципиальной незавершенности личности, которая не может быть исчерпана «чужим» последним словом о ней и которая открывается лишь в свободном акте самовыражения. Это дневник личности, поднимающейся до осознания жизни как бытия, обнаруживающей свои сложные связи с миром.

Дневники первой трети XIX века – ценный материал для характеристики эстетического сознания, культурных запросов и потребностей, духовной атмосферы, в которой шло формирование художников того времени. Но дневники интересны и в собственно литературном смысле: находясь на стыке между жизнью и литературой, усваивая особенности художественного отражения жизни, дневники помогают понять некоторые важные тенденции литературного развития. Существует и обратная связь: не только дневник вбирает в себя опыт литературы, но и литература осваивает достижения документальных жанров, в частности дневника, и главным образом – его психологический опыт постижения и раскрытия «истории души человеческой».

Очевидно, «лирический дневник» Лермонтова, своеобразный художественный феномен, в полной мере может быть объяснен только в соотнесенности с той формой дневникового самовыражения, которая была присуща 30-м годам XIX века – эпохе всеобщего исповедания.

Монолог: наедине с вечностью

Характерной чертой лирики Лермонтова, особенно ранней, является ее удивительное внутреннее единство, ощущаемое даже неискушенным читателем при первом знакомстве с ней. Это единство не есть плод субъективного читательского воображения, оно реально существует как художественно созданное и жанрово оформленное поэтом в виде «лирического дневника». Данным понятием мы охватываем юношескую лирику Лермонтова 1829-1832 гг. (исключая 1828 г. – год первой пробы пера и ученических опытов).

«Лирический дневник» Лермонтова вырастает из возникшей в эпоху романтизма эстетической потребности целостного изображения внутреннего мира личности и той жажды самопознания, которой была отмечена духовная жизнь русского общества 30-х гг. Свойственная романтизму тяга к полноте самовыражения по-разному реализуется в творчестве различных поэтов. Одних она приводит к созданию групп произведений, объединенных каким-то общим идейно-тематическим заданием (напр., в лирике В.А. Жуковского такую группу составляют стихотворения 1818-1824 гг. «Невыразимое», «Цвет завета», «К мимопролетевшему знакомому гению», «Лалла Рук», «Явление поэзии в виде Лалла Рук», «Таинственный посетитель», «Я музу юную бывало» и т.д., в которых воплощаются эстетические принципы поэта¹). Других - к созданию лирических циклов (Д.Г. Байрон «Еврейские мелодии», 1814-1815; К.Н. Батюшков «<Из греческой антологии>», 1817-1818, «Подражания древним», 1821; А.С. Пушкин «Подражания Корану», 1824, «Песни западных славян», 1829; Н.В. Кукольник «Из записок влюбленно-

¹ «...Каждое стихотворение ощущалось автором как отрывок, фрагмент его эстетической и философской концепции. <...> одно стихотворение как бы переливается в другое, подзаряжая его не просто своим содержанием, но и включая его в систему своих образов, настроений» (Янушкевич А.С. Этапы и проблемы творческой эволюции В.А. Жуковского. С.139).

го», 1837; В.Г. Бенедиктов «Крымские виды», 1840 и др.)¹ и даже книги стихов («Книга песен». 1827 Г. Гейне - вероятно, один из ранних опытов подобного рода).

Лермонтов изберет иной, в определенной мере более сложный путь создания лирической общности. Его «лирический дневник» включает в себя стихотворения различных жанров (как традиционных – элегия, послание, романс, песня, так и собственно лермонтовских – монолог, отрывок). При этом произведения, входящие в «дневник», образуют не механическую совокупность, о которой позволяет говорить какой-то внешний, формальный признак, но именно единство, внутренне более связанное, чем цикл или книга стихов, и организованное в некое наджанровое, точнее, метажанровое целое.

На чем основано подобное единство? Идеино-художественная целостность «лирического дневника» основана на единстве образа личности как главном носителе лирического переживания, от лица которого «ведутся» «дневниковые записи». Создание Лермонтовым такого образа личности, единого для большой группы разножанровых произведений, даже целого периода творчества, было новым словом, сказанным поэтом в лирике. По справедливому утверждению Л.Я. Гинзбург, Лермонтову принадлежит в русской поэзии XIX века честь «открытия лирической личности», целостности ее трагического, протестующего сознания, за которым стоит единство авторского сознания, сосредоточенного в определенном круге эмоций, на-

¹ Представляется убедительным мнение тех исследователей (Н.В. Измайлов, С.А. Фомичев, В.Б.Сандомирская, В.П. Старк и др.), которые возникновение первых лирических циклов в русской поэзии относят к 20-30-м годам (см. об этом: Дарвин М. Проблема циклов в изучении лирики. Кемерово. 1983. С.11-12; он же. Изучение лирического цикла сегодня // Вопросы литературы. 1986. № 10. С.229-230; он же. Русский лирический цикл: Проблемы истории и теории. Красноярск, 1988. С.4-5), а не к середине XIX века (как напр.: Громов П.П. Каролина Павлова // Павлова Каролина. Полн. собр. стихотворений М.; Л., 1960. С.60; Ляпина Л.Е. Лирический цикл в русской поэзии 1840-1860-х гг.: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Л., 1977).

строений, проблем¹. С одной стороны, открытие личности во всей полноте ее духовного мира - «внутреннего человека» (В.Г. Белинский) – не состоялось бы без «лирического дневника», равного которому до Лермонтова не было в русской поэзии. Ибо никакое другое стихотворное единство не располагает такими возможностями воплощения «истории души человеческой», как дневник. С другой стороны, именно тип лирического субъекта является определяющим для метажанровой структуры лермонтовского «дневника», порождая вместе с интонационно-мелодическим строем и ассоциативным фоном тот образ миропереживания, который и придает большой лирической общности качество художественно оформленного целого.

Следовательно, как художественное целое «лирический дневник» (как и всякое метажанровое единство) организуется общим способом создания образа миропереживания, т.е. единым конструктивным принципом, которому подчиняется каждое стихотворение, входящее в это целое. Наличием единого принципа создания образа миропереживания и будет, вероятно, отличаться «лирический дневник» от такого, например, стихотворного единства, как лирический цикл, который допускает самостоятельность составляющих его произведений, в том числе и жанровую, а значит и разнообразие типов образа миропереживания в пределах целого². Единый принцип конструирования

¹ См.: Гинзбург Л. О лирике. С.154-171.

² Вопрос о самостоятельности произведений, входящих в лирический цикл, является дискуссионным. По мнению И.В. Фоменко, стихотворение в цикле «теряет» свою самостоятельность (Фоменко И. О поэтике лирического цикла. Калинин, 1984. С.6-7). «...Если бы это происходило на самом деле, - возражает ему М.Н. Дарвин, - то тогда цикл просто превращался бы в какой-то готовый жанр, например, поэму» (Дарвин М. Изучение лирических циклов сегодня. С.224). С точки зрения Л.Е. Ляпиной, «каждое произведение, входящее в лирический цикл, несет как бы «двухэтажную» смысловую нагрузку. С одной стороны, оно настолько законченно и содержательно, что может фигурировать и вне контекста цикла как самостоятельное стихотворение. С другой стороны, в контексте цикла оно несет дополнительную нагрузку, которая делает его неотъемлемой частью целого» (Ля-

образа миропереживания в ранней лирике Лермонтова состоит в художественном воплощении напряженно-драматических отношений «Я» с Миром в его вселенском охвате, с Богом и Вечностью, отношений интимно и страстно переживаемых личностью, захваченной «последними» вопросами бытия.

Разумеется, не во всех стихотворениях, образующих «дневник», напряженность переживания, носителем которого является лирический субъект, достигает столь высокого градуса. Сила выражения лирического чувства может быть разной в различных стихотворениях. Однако предельно обостренные отношения «Я» с Миром, скрытые или обнаженные, характерны для всей ранней лирики Лермонтова, что обуславливает ее «однотональный» экспрессивно-эмоциональный интонационный строй («одна, но пламенная страсть»), господствующее настроение напряженно-сосредоточенного раздумья.

Внешним признаком дневниковости юношеской лирики Лермонтова является дата, иногда вместе с обозначением места, которая либо выносится в заглавие: «1830. Майя. 16 число», «1830 год. Июля 15-го (Москва)», «1831-го января», «1831-го июня 11 дня», «Сентября 28», «11 июля», – либо сопровождает заглавие в автографе в качестве пометы, выступающей в роли подзаголовка: «1830 года августа 15 дня» («Чума в Саратове»); «1830 года», «26 августа» («Стансы» – «Взгляни, как мой спокоен взор...»); «1830 года ночью. Августа 28» («Ночь» – «Один я в тишине ночной...»); «Середниково; ночью; у окна» («Завещание» – «Есть место; близ тропы глухой...»); «Середниково. Вечер на бельведере», «29 июля» («Желание» – «Зачем я не птица, не ворон степной...»); «7-го августа. В деревне на холме; у забора» («Блистая, пробегают облака»). Эти обозначения места и времени, придающие лирическому тексту вид «подневной записи», как будто бы должны подчеркнуть реальность изображаемого в стихотворении как происходящего «здесь» (в «Москве», «Сара-

тове», «Середникове», еще точнее и конкретнее – «на бельведере», «у окна» и, уж совсем прозаично, у деревенского «забора») и именно «сейчас» («июля 15-го», «июня 11 дня», «августа 28», «ночью» и т.д.).

Однако, в том-то и дело, что даты и обозначения места меньше всего призваны засвидетельствовать реальную жизненную достоверность некоего переживания или события, имевшего место быть тогда-то и там-то. Еще менее убедительными выглядят попытки свести назначение подобных помет к роли комментария, устанавливающего дату и место написания произведения¹. У этих «дневниковых» помет иная функция. Будучи вынесенной в заглавие или подзаголовок, дата (как и сопровождающее ее нередко указание места) перестает быть конкретно-биографической деталью и становится фактом искусства. Входя в структуру художественного целого и способствуя оформлению этого целого как «страницы» «дневника», дата выступает знаком подлинности духовной жизни личности. Дата словно выхватывает один миг внутренней жизни, то мгновение, когда лирическому герою, погруженному в глубокие философские раздумья, вдруг открывается истина, которую он спешит «записать» на «странице» своего «дневника». «Датированное» стихотворение, таким образом, фиксирует «вспышки» сознания и чувства лирического героя в сиюминутном, мгновенном их выражении. «Дневник» же слагаясь из «цепочек» таких «вспышек», «озарений», превращает сиюминутность чувства и состояния в лирическое переживание, протекающее во времени. «Дневник» воспроизводит это переживание как процесс в его наиболее напряженно-вершинных проявлениях, что порождает ощущение длящегося драматизма как внутреннего состояния, в котором пребывает лирический герой.

¹ Так, напр., одно из «дневниковых» стихотворений Лермонтова, помеченное «1830 года августа 15 дня», имеет заглавие «Чума в саратове». Однако, как известно, поэт в это время находился не в Саратове, а в Москве.

Среди стихотворений, образующих «дневник», «1831-го июня 11 дня» занимает особое место. По словам Б.М. Эйхенбаума, «это одно из таких гениальных и смелых произведений, которые могли быть написаны только в юности, без оглядки на прошлое и которые имеют значение для всего будущего, – как будто в момент их создания луч света упал на всю жизнь в целом»¹. Являясь программным, стихотворение не только концентрирует в себе важнейшие идейно-философские темы ранней лирики Лермонтова, о чем не раз писалось², но и наиболее отчетливо выражает ее жанрово-стилевое своеобразие.

Ни в одном из своих стихотворений поэт не ставил перед собой столь сложной задачи, как в «1831-го июня 11 дня»: воспроизвести процесс самопознания личности, жаждущей совершенства, который для нее одновременно оказывается и поиском своего места в мире. В процессе самопознания, которому со всей страстью своей деятельной натуры отдается лирический герой («Мне нужно действовать, я каждый день / Бессмертным сделать бы желал...»), с очевидностью выявляется его противоречивость, отражающая объективную противоположность бытия. Лирический герой весь в «бореньях дум», которые мучительно раздваивают его, сообщая драматическую напряженность его переживаниям. Лирическому герою свойственны и страстная «жажда бытия», и холодное презрение к «равнодушному миру», мрачное одиночество («Никто не дорожит мной на

¹ Эйхенбаум Б.М. Статьи О Лермонтове. М.; Л. 1961. С.335.

² См. напр.: Эйхенбаум Б.М. Комментарии // Лермонтов М.Ю. Стихотворения. Л., 1940. С.279; Бродский Н.Л. Философские основы поэзии Лермонтова. С.23; Гинзбург Л. Творческий путь Лермонтова. С.64-65; Нольман М. Лермонтов и Байрон // Жизнь и творчество М.Ю. Лермонтова. Сб.1., 1941. С.478-479; Журавлева А.И. Лермонтов и философская лирика 30-х годов // Филологические науки. 1964. №3. С.10-13; Григорьян К.Н. М.Ю. Лермонтов // История русской поэзии: В 2 т. Т.1. Л., 1968. С.492; Коровин В.И. Творческий путь М.Ю. Лермонтова. М., 1973. С.39-41; он же «1831-го июня 11 дня» // Лермонтовская энциклопедия. С.586-587 и др.

земле») и затаенная мечта о сердце, «способном любить» («хоть не меня»), гордая вера в свое высокое предназначение («неведомый пророк / Мне обещал бессмертье») и горькое осознание ничтожности человеческой жизни, ее скоротечности («Немного долголетней человек цветка») «в сравнение с вечностью».

Внутренний разлад придает диалогический характер монологу лирического героя, который порой готов перерасти в спор не только с самим собой, но и со всем миром:

И сам себе я в тягость, как другим;
Тоска блуждает на моем челе,
Я холоден и горд; и даже злым
Толпе кажуся; но ужель она
Проникнуть дерзко в сердце мне должна?
Зачем ей знать, что в нем заключено?
Огонь иль сумрак там - ей все равно (I, 179).

Противоречия, которые обнаруживает в себе лирический субъект представляются ему вечными, присущими человеческой природе вообще, а значит принципиально неразрешимыми:

Лишь в человеке встретиться могло
Священное с порочным. Все его
Мученья происходят оттого (I, 184)¹.

¹ В лермонтоведении давно отмечено, что данное понимание природы человека восходит к Шеллингу, в частности к его «Философским исследованиям о сущности человеческой свободы и связанных с нею предметах» (1809). См., напр., Эйхенбаум Б. Литературная позиция Лермонтова. С.11-18; Бродский Н.Л. Философские основы поэзии Лермонтова. С.23-32; он же. М.Ю. Лермонтов: Биография. 1814-1832. Т. 1. М., 1945. С.93; Богомолец В.К. К вопросу о философской проблематике лирики М.Ю. Лермонтова первой половины 1830-х годов // Учен. зап. / Ленингр. пед. ин-т им. А.И. Герцена. 1958. Т.168. Ч.1. С.91-113; Нейман Б.В. философские интересы Лермонтова // Вопросы русской литературы: Учен. зап. / Моск. пед. ин-т им. В.И. Ленина. 1968. №288. С.88-89; Жижина А.Д. О поэме «Демон» (К

Но чем острее ощущает лирический герой свою неукорененность в мире, чем мучительнее для него состояние «сумерек души», когда «жизнь ненавистна, но и смерть страшна», тем сильнее в нем желание снять противоречия, привести себя в гармоническое равновесие с миром. Потому так настойчиво вопрошает он «грядущее», пытаясь проникнуть сквозь завесу времени:

Как жизнь я кончу, где душа моя
Блуждать осуждена, в каком краю
Любезные предметы встречу я?
Но кто меня любил, кто голос мой
Услышит и узнает?.. (I, 180)

Так раздвигаются временные рамки стихотворения; оно оказывается способным вместить в себя не только настоящее, прошедшее, но и будущее. Обладая уникальным даром «силой мысли» «в краткий час» проживать «века», лирический герой вступает в особые отношения с Временем, осмысляя свою жизнь в масштабе Вечности:

И мысль о вечности, как великан,
Ум человека поражает вдруг...
..... и себе
Отчет мы можем дать в своей судьбе (I, 181-182)

Вечности в художественном мире «1831-го июня 11 дня» соответствует необъятность пространства. «Духовным взором»¹

вопросу о становлении эстетических взглядов Лермонтова) // Там же. С.109, 111 и др.

¹ Выражение Лермонтова. См.:
И в даль грядущего, закрытую пред нами,

окидывает лирический герой землю, небо, пустыни, «степей безбрежный океан», «вершины диких гор», моря и реки, «чуждые» и «родные» края, запад и восток, чутким слухом различая «каждый звук гармонии вселенной».

Подобная широта пространственно-временных координат не была новостью для русской лирики 30-х годов. Уже поэты-любомудры (и прежде всего А.С. Хомяков, С.П. Шевырев), увлеченные натурфилософскими идеями Шеллинга, необычайно раздвинули в своих стихах границы времени и пространства, стремясь в конечном передать бесконечное, поэтически выразить универсальность мироздания¹. До поэтов-любомудров это попытался сделать С.С. Бобров, с которого, по мнению Ю.М. Лотмана, «начинается русская «поэзия мысли»². Бобров, может быть, первым в русской поэзии «услышал», как «бегут веков колеса с шумом» («Столетняя песнь, или Торжество осьмогоднадесять века России», около 1801), «увидел», как «солнцы покатились по палящим небесам» («Песнь несчастного на Новый год к благодетелю», 1795).

Однако в переживании картины мира у любомудров, тем более у их предшественника Боброва, не было еще столь ярко выраженного личностного начала, какое находим у Лермонтова. Лирический субъект в стихах поэтов-любомудров – не современная личность с ее неповторимой индивидуальностью, а че-

Духовный взор его смотрел

(«На буйном пиршестве задумчив он сидел», 1839. II, 134).

¹ Перед взором поэта вся вселенная в ее пространственной протяженности (небо «в сиянии звезд незакатных» и земля во всем разнообразии ее прекрасных ландшафтов). <...> Мысленному обозрению поэта-любомудра доступно «веков течение». Точкой отсчета начала бытия берется момент сотворения мира... И дальше протягиваются нити «в потьмы веков». <...> Возникает единый универсальный контекст всемирной жизни с общей схемой развития «духа», знакомый нам по философии Шеллинга». (Усок И.Е. Философская поэзия любомудров // К истории русского романтизма. М., 1973. С.114.)

² Лотман Ю. Поэзия 1790-1810-х годов // Поэты 1790-1810-х годов. Л., 1971. С. 48.

ловек вообще («я есмь» – у Шевырева), поэт как «выражение всеобщности человеческого духа, представитель субстанциональных сил мироздания», цель которого – «познание универсальной истины», «постижение сущности мироздания»¹. И к тому же на первом плане у любомудров, как потом и у их продолжателей – поэтов кружка Станкевича, был все-таки не лирический герой как субъект переживания, а «всеподчиняющий абсолют, к гармоническому слиянию с которым непрестанно стремится человеческое «Я»»².

Может быть, ближе всех к Лермонтову подошел В.К. Кюхельбекер, воссоздавший в своих одах («Поэты», 1820, «Ермолову», 1821, «Олимпийские игры», 1822, «Пророчество», 1822, «Пятая заповедь» 1821-1823, «Жребий поэта», 1823 или 1824, «Смерть Байрона», 1824) состояние души лирического субъекта, с «необыкновенно сильным, предельным по степени напряжения чувством» переживающим свое приобщение к высшим началам бытия. И тем не менее, «по сути, перед нами, – пишет Т.А. Ложкова, – своеобразный вариант декабристского типа личности – *предельно обобщенное...* представление об активном деятельном герое, для которого весь мир, вся вселенная – поле битвы за идеал»³ (Выделено нами. – С.Е.).

Иначе у Лермонтова. Его лирический герой выступает как отчетливо индивидуализированная личность, наделенная поистине могучим духом и мятежным беспокойством («И все боюсь, что не успею я / Свершить чего-то!»). Пытаясь понять себя и угадать свое предназначение, она охватывает своим горячим и страстным чувством, мощным субъективным переживанием весь миропорядок. Не лирический субъект повернут к Миру у Лермонтова, а Мир повернут к нему.

Я рожден, чтоб целый мир был зритель

¹ Усок И.Е. Указ. соч. С.112. См. также: Гинзбург Л. О лирике. С.58.

² Гинзбург Л. Указ. соч. С.140.

³ Ложкова Т.А. Жизнь жанра на границе двух методов... С.11, 12.

Торжества иль гибели моей...
(«К*») - «Мы случайно сведены судьбою...»,
1832. II, 38) –

скажет чуть позже поэт. Грандиозность образа Вечности-Универсума в «1831-го июня 11 дня» как бы призвана подтвердить величие личности, отважно ринувшейся на разрешение неразрешимых (в ничтожно малых границах отдельной человеческой жизни) вечных вопросов: в чем смысл бытия, что определяет жизнь человека – судьба или его свободная воля что есть человек, в чем «корень» его мук, что есть смерть и бессмертие, слава в бесславие, что есть любовь, добро и зло. Причем лирическому герою непременно надо решить все вопросы разом, иначе жизнь для него теряет всякий смысл, решить одному – за все человечество, без оглядки на авторитеты, сейчас, немедленно, словно завтра будет уже поздно. Оттого с таким «напряжением душевных сил», волнуясь и спеша, бьется лермонтовский человек» над «последними» вопросами бытия¹.

Грандиозностью образов, страстей, слов никого нельзя было уже удивить в русской поэзии. «Романтизм 30-х годов, – замечает Л.Я. Гинзбург, – задышался от собственной грандиозности... <...> И ни для кого не было тайной, что это только слова»². Нужно было вернуть подлинность и неподдельную искренность лирическому переживанию. А для этого нужен был новый образ личности, которая всем своим духовным строем

¹ Не здесь ли истоки того типа личности, который получит позднее свое художественное воплощение в творчестве Достоевского. «В известном смысле, – справедливо пишет С.В. Ломинадзе, – лирическое «Я» Лермонтова предвосхищает героев-идеологов Достоевского, наполнивших мировыми проблемами интимную сферу своей душевной жизни...» Только решать эти проблемы герои Достоевского будут «не в кабинетных эмпиреях отвлеченного умозрения» наедине с Вечностью и Мирозданием, а в житейски «сниженных» страстных спорах по петербургским углам и захолустным трактирам» (Ломинадзе С.В. Поэтический мир Лермонтова. М., 1985. С.68).

² Гинзбург Л. О лирике. С.153.

оправдывала бы высокую патетику, более того, делала бы ее необходимой для выражения своего внутреннего мира. И Лермонтов создает такой образ, явившийся ответом на запросы времени. «Романтизм 30-х годов хотел титанизма и экспрессивного выражения титанического духа. Юный Лермонтов титаничен и предельно экспрессивен. Искали эмоционального единства, напряженной сосредоточенности авторского сознания – Лермонтов нашел единство личности»¹. Поэт воплотил в своей лирике образ современной личности, мыслящей, рефлектирующей, философствующей, занятой делом огромной важности – своим духовным самоопределением. Впервые во всей полноте этот образ предстал в стихотворении «1831-го июня 11 дня».

По традиции, идущей от Б.М. Эйхенбаума, жанровая форма «1831-го июня 11 дня» возводится к «Epistle to Augusta» («Послание к Августе», 1816) Байрона². Мысль о том, что образцом при создании стихотворения Лермонтову послужило указанное произведение английского поэта, Эйхенбаум высказал в одной из своих работ 1924 г., не подкрепив, однако, свое предположение сопоставительным анализом³. Позднее в 1940 г., попытка сопоставления двух произведений была предпринята Л.Я. Гинзбург. Не найдя в лермонтовском стихотворении «никаких не только словесных, но и сюжетных совпадений с английским текстом» исследовательница ограничилась общим выводом о влиянии на начинающего русского поэта всей «поэтической системы» Байрона «в целом»: «именно Байрон помог Лермонтову создать лирического героя, который в дальнейшем стал развиваться самостоятельно»⁴. Вопрос о жанровой природе «1831-го июня 11 дня», таким образом, не был решен.

¹ Гинзбург Л. О лирике. С.154.

² См., напр.: «1831-го июня 11 дня» - вариация «Послания Августе» (Зверев А.М. Байрон в поэтическом сознании Лермонтова // Великий романтик: Байрон и мировая литература М., 1991. С.155).

³ Эйхенбаум Б. Лермонтов: Опыт историко-литературной оценки. С.40.

⁴ Гинзбург Л. Творческий путь Лермонтова. С.108.

Стихотворение Байрона – послание (как отмечено в заглавии), обращенное к Августе Ли, сводной сестре поэта. Оно выдержано в форме свободного мысленного диалога с адресатом, что подчеркнуто в самом начале прямым обращением: «My Sister! my sweet Sister!..» («Моя сестра! моя милая сестра!..»)¹. Установка на диалог определяет композицию стихотворения. Как и реальный разговор, лирический диалог в послании допускает «боковые побег мысли, неожиданно вспыхивающие ассоциации» (В.А. Грехнев). В рассказ лирического героя о себе естественно и органично входят раздумья о «милой сестре», воспоминания о прошлом, мечты о будущем, переплетающиеся по закону свободных ассоциаций с переживаниями картин природы. Но как бы далеко ни убегала цепочка ассоциаций, стихотворение неизменно возвращается к своей главной теме – размышлениям лирического героя о собственной судьбе. Он ощущает себя одним из многих миллионов, сбитых с пути, обреченных на вечные скитания («I am one the more / To baffled millions which have gone before»).

Тем притягательнее для лирического героя, одинокого скитальца, воспоминания о доме, детстве, которые связывают его с любимой «сестрой»:

There yet are two things in my destiny,-
A world to roam through, and a home with thee.
The first were nothing – had I still the last,
It were the haven of my happiness... (P. 204)²

Образ дома в стихотворении Байрона – «скрепляющий центр», точка «притяжения» и одновременно «рассеивания» по-

¹ Здесь и далее цит. по: Byron G.G. Selections. Moscow, 1979. (Подстрочный перевод наш. – С.Е.)

² «Две вещи есть в моей судьбе – мир, где я скитаюсь, и дом, где ты. Первый ничто, в последнем я обретаю покой, омываю мое счастье».

этических ассоциаций, который, по мнению В.А. Грехнева, свойствен жанру дружеского послания¹. Этот образ, возникающий по контрасту с другим образом большого мира, где скитается герой, обуславливает характер лирического переживания, в котором согласно сливаются чувства и настроение адресанта и адресата послания, «его» и «ее» понимание жизни.

Лирический герой все-таки не одинок в мире, пока есть его «дом», «гавань счастья», пока есть душа, способная любить и понимать его.

It is same, together or apart,
From Life's commencement to its slow decline
We are entwined – let Death come slow or fast,
The tie which bound the first endures the last!²

Вера в нерушимость союза двух сердец – то светлое, «домашнее» начало, которое, если не снимает полностью диссонансы в романтическом мироощущении лирического героя, то по крайней мере, помогает их переносить. Это в определенной мере гармонизирует лирическое переживание, допускающее возможность, хотя бы частичного, приятия мира.

И, наконец, последнее. Послание Байрона ничем не напоминает сделанную для себя «дневниковую запись», подобную лермонтовской. Это именно послание – письмо, адресованное другому «Я», рассчитанное на ответную реакцию и учитывающее ее. Правда, у английского поэта есть стихотворения, имеющие внешние приметы дневниковости:

«Lines Written in an Album, at Malta» («Строки, написанные в альбом на Мальте»), «On My Thirty-Third Birthday» («На мое тридцатитрехлетие»), «Journal in Cephalonia» («Дневник в Кефалонии»), «On This Day I Complete My Thirty-Sixth Year» («В

¹ Грехнев В.А. Лирика Пушкина... С.70.

² «Равно, вместе или отдельно, от начала жизни и до ее медленного заката мы соединены - пусть смерть приходит медленно или скоро, союз, который связывает нас, продолжится до конца».

день, когда мне исполняется тридцать шесть лет»). Признаки дневника здесь - обращенность лирического героя к самому себе, дата, предполагаемая заглавием («On My... Birthday», «On This Day...»), указания на место (Malta, Cephalonia). Однако в лирике Байрона эти стихотворения не стягиваются в идейно-художественное единство. Они представляют собой поэтические записи, сделанные «в связи» и «по поводу» (вполне конкретно, например: день рождения, день отъезда и т.п.), не вызванные потребностью самопознания и не предполагающие глубокое погружение в собственное «Я», что характерно для дневника.

«Послание к Августе», скорее всего, было известно Лермонтову¹. Но очевидно, что свободному самораскрытию могучего духа мятежного «лермонтовского человека» соответствует иная, чем у Байрона, жанровая форма, которая, на наш взгляд, не совпадает ни с одним из традиционных жанров. Очевидно, «1831-го июня 11 дня» ближе всего к медитативной элегии. Но романтическая элегия в ее каноническом варианте не знает подобного универсального охвата времени и пространства, какой свойствен лермонтовскому стихотворению. Традиционной элегии не под силу изображение такого широкого спектра эмоциональной и интеллектуальной жизни – своего рода панорамности человеческого духа, как в «1831-го июня 11 дня». Да и размеры произведения (32 8-строчных строфы) превышают обычный объем элегии.

Лирическое наследие Лермонтова, отмеченное поисками новых форм, не всегда поддается четкому жанровому определению. В процессе поисков рождались специфически «лермонтовские» образования, обозначаемые самим поэтом, вероятно, ощущавшим их непохожесть на устоявшиеся жанровые формы,

¹ «Послание к Августе» было опубликовано вместе с «Письмами и дневниками» английского поэта в 1630 г. (см. Byron G.G. Selections. P. 476). Первый том «letters and Journals of Lord Byron with Notices of his Life», изданный Т. Муром, - по всей вероятности, и есть тот «огромный Байрон», с которым, по свидетельству Е.А. Сушковой, летом 1830 г. «был неразлучен» юный Лермонтов (См.: Сушкова Е. Записки. 1812-1841. Л., 1928. С.111).

как «монолог» («Монолог», 1829), «отрывок» («На жизнь надеяться страшась...», 1830, «Приметив юной девы грудь...», 1830, «Три ночи я провел без сна - в тоске...», 1831), «исповедь» («Исповедь», 1831).

«1831-го июня 11 дня», как указывают многие исследователи (Б.М. Эйхенбаум, К.Н. Григорьян, В.И. Коровин, А.И. Журавлева и др.), написано в форме монолога. Однако неясно, является ли монолог здесь жанром или только формой лирического самовыражения¹. И даже в том случае, когда жанр «1831-го июня 11 дня» прямо обозначается как монолог, параметры этого жанра не указываются, его специфика остается нераскрытой².

Стихотворение Лермонтова действительно написано в форме монолога лирического героя. Но это не обычный монолог – самовысказывание лирического «Я», вообще свойственный лирическим жанрам. Необычность монолога состоит прежде всего в философской сложности его содержания (о чем говорилось), недоступной каноническим жанрам с их более или менее

¹ А.С. Янушкевич, например, в своей монографии, посвященной Жуковскому, рассматривает монолог лишь как форму «лирического излияния»: «В форму монолога поэт вмещает различное жанровое содержание: послание, элегия, песня, ода, идиллия и т.д. Но главным является не выявление жанровой специфики, а поиск новых форм лирического выражения» (см.: Янушкевич А.С. Этапы и проблемы творческой эволюции В.А. Жуковского. С.53).

² Едва ли не единственный известный нам опыт описания жанра лирического монолога находим в книге Е.И. Клименко «Традиции и новаторство в английской литературе» (Л., 1961. С.76-92). По мнению исследовательницы, лирический монолог, как он сложился в английской поэзии XIX в., в частности в творчестве Р. Браунинга, характеризуется сочетанием лирического и драматического начал («эти стихотворения лиричны по форме, но драматичны по внутреннему содержанию», они «воссоздают атмосферу разных эпох на примере одного драматического момента»), наличием объективированного, «отчужденного лирического субъекта» (стремление «взглянуть на мир глазами человека другой эпохи, скрыв за ним свое авторское «Я»). Ясно, что здесь идет речь о качественно ином жанровом образовании, наследующем традиции народной баллады, чем у Лермонтова с его тяготением к предельно открытому, ничем не опосредованному самовыражению лирическому «Я».

узкими жанровыми заданиями, исторически закрепленными за ними. Далее: в монологе не просто выражаются чувства и мысли лирического героя. Может быть, впервые в русской лирике Лермонтов стремится воспроизвести сам процесс мышления, поток сознания личности. А для этого не подходил ни один из известных поэту жанров. Лермонтов ищет свою, новую жанровую форму, в которой мог бы воплотиться его смелый замысел.

То, в чем В.И. Коровин видит слабость юного поэта, который, будто бы «еще не может справиться с формой выражения» (мысли и чувства «не развиваются, а нанизываются», «вследствие чего возникает описательность в ущерб обобщенности»)¹, на наш взгляд, есть талантливая попытка передачи поэтическими средствами естественности потока мысли, ассоциативного характера человеческого мышления. Сменяя друг друга, возникают рожденные силой воображения и творческой памятью лирического героя образы: быстротекущая река с ее немолчным «пустынным шумом», грозная туча в небесах, береза в трещине «сумрачного гранита», пустыни с их ветром «меж нагих холмов», «коршун в небесной вышине», не знающий ярма «резвый» табун, синеющий «океан» «безбрежных» степей, «горы чудной высоты», волна, мечтающая о «заливе родном»... Между этими, на первый взгляд, случайными природными образами глубокая внутренняя связь, подчиненная логике мысли лирического героя. Они органично втягиваются в орбиту раздумий героя о бессмертии и вечности, одиночестве и неприютности в мире, гордом противостоянии судьбе и «вершинах» человеческого духа, о назначении человека и творческой деятельности как необходимом условии его существования, о трагизме положения личности и возможности достижения гармонии с людьми.

В «1831-го июня 11 дня» один образ, сцепляясь с другим, углубляется и как бы «движется», обрастая ассоциациями; один мотив «перетекает в другой, подготавливая последующий, наполняясь дополнительным смыслом. Так, с самого начала в сти-

¹ См.: Лермонтовская энциклопедия. С.587.

хотворении задается тема одиночества («И я влачу мучительные дни / Без цели, оклеветан, одинок...»), которая сочетается с мотивом гордого вызова «толпе» («...ужель она / Проникнуть дерзко в сердце мне должна?»), с утверждением суверенности и независимости духовной жизни личности. Развитие последнего мотива поддерживается образом темной тучи, скрывающей в своих недрах «пламень роковой», который, «вырываясь, обращает в прах все, что ни встретит». Однако образ блуждающих облаков, исчезающих «без следов», вводит иное настроение – зарождается мотив скитальчества. С одной стороны, образы молодой березы, выросшей в расщелине скал, которую «с корнем не исторгнет никогда.., вихрь», «гордых снежных гор» с их «надменным видом» усиливают мотив стойкости, твердости человеческого духа. С другой – закрадывается сомнение в том, что гордое противостояние – единственно возможная жизненная позиция. Тема одиночества и бесприютности в мире, сплетаясь с мотивом судьбы (образ гонимой «бурей роковой* волны, которая к родному «берегу возвратиться не сильна»). нарастает к концу стихотворения, осложняясь трагическим предзнанием лирического героя:

Я предузнал мой жребий, мой конец...

..... Смерть моя

Ужасна будет; чуждые края

Ей удивятся, а в родной стране

Все проклянут и память обо мне

(I. 185).

Напряженность мысли о смерти заставляет лирического героя с особой силой ощутить свое одиночество. В его воображении возникает образ «чужестранца молодого», которого «невольное сожаленье» приведет, быть может, к «кровавой» могиле «без креста, на диком берегу ревущих вод». Встревоженный непонятной печалью, «чужестранец» «посмотрит вдаль» и «увидит облака с лазурью волн, и белый парус, и бегучий челн». Неслучайно появляется здесь устойчивый образ – символ лермонтовской поэзии – одинокий парус, белеющий в морской дали (пройдет еще год, и поэт напишет свой знаменитый «Парус»).

Мотив скитальчества начинает звучать как мотив вечной тревоги и неуспокоенности духа («кто в морях блуждал, / Тот не заснет в тени прибрежных скал»). Устанавливается незримая духовная связь между лирическим героем и «чужестранцем» (он ведь тоже скиталец, занесенный волею судьбы в «чуждые края»), происходит подключение одной личности к духовному опыту другой. К сожалению, только в воображении лирического героя. Тоска по несостоявшемуся диалогу, по душе, «хоть незнакомой, но родной», проникает в монолог героя. Мысль о преодолении тягостного одиночества входит в финал стихотворения не как возможная реальность, а как страстное желание, «любимая мечта».

Вероятно, именно внешнее сходство ассоциативных рядов в «Epistle to Augusta» и «1831-го июня 11 дня» дало основание для сближения двух стихотворений. Благодаря ассоциативному фону в том и другом произведении возникает образ Мира. Но у Байрона он имеет подчеркнуто земной, локальный характер (что обычно для послания): деревья, цветы, ручьи, величественный альпийский ландшафт, настраивающий на глубокие и сосредоточенные раздумья («the Alpin landscapes which create / A fund for contemplation»), красота Женевского озера («Leman's is Fair»), напоминающего о «нашем» «милом» озере («our own dear Lake») и старом доме вблизи («By the old Hall»), – все это зримые, «вещественные» реалии, которые окружают лирического героя или живут в его памяти. Это «предметный» мир, в который он погружен. Лермонтов же создает совсем другой образ – образ поистине вселенского масштаба, вместивший одновременно небеса и реки, степи и моря, «гордые снежные горы» и пустыни – словом, все то, что в действительности не может существовать в одной точке пространства сразу. Это образ Земли как мироздания, «увиденного» объемно и целокупно «внутренним», «духовным взором» лирического субъекта. И дело здесь не только в том, что картины природы пропущенные через призму мировосприятия лирического героя – alter ego Байрона, существуют в реальности, а в лермонтовском стихотворении все так называемые природные образы рождены творческой фантазией лирического субъекта, силой его воображения. Суть в том, что в послании английского поэта пейзажные зарисовки – ассоциации, естественно возникающие в процессе диалога хоть и

предполагаемого, но вполне реального для лирического героя. Следовательно, они включают возможную реакцию собеседника – адресата, его отношение к миру, настроены и на волну его памяти. В «1831-го июня 11 дня» ассоциации по сходству – свойство самого человеческого мышления, которое стремится «записать» поэт во всей его «текучести», «не давая ему времени обновиться и застыть»¹.

Весь интонационно-мелодический строй стихотворения нацелен на воспроизведение мыслительного процесса в его текучести. Лермонтов обращается к восьмистишию – строфе, особенно охотно используемой им в 1830-1831 годах. Восьмистишие позволяет воспроизвести раздумья личности в наиболее адекватных им сложных речевых конструкциях. Многочисленные переносы (enjambements), появляющиеся в местах несоответствия стихового членения интонационно-синтаксическому, когда стихотворная строка не совпадает с окончанием фразы и последняя резко разрывается ритмической паузой, передают ощущение напряженной сосредоточенности мысли:²

..... Пыл страстей
Возвышенных я чувствую, но слов
Не нахожу (I, 177-178); |

..... Пережить одна
Душа лишь колыбель свою должна (I, 178);

О ребра их дробятся темных туч
Толпы, и молний обвивает луч
Вершины скал (I, 182);

..... я каждый день
Бессмертным сделать бы желал, как тень

¹ Журавлева А.И. Лермонтов и философская лирика 30-х годов. С.11.

² Выделены места разрыва фразы ритмической паузой (С.Е.)

Великого героя, и понять
Я не могу, что значит отдыхать (I, 183);

Есть сумерки души, когда предмет
Желаний мрачен (I, 183) и т.д.

В «1831-го июня 11 дня» возникает «непрерывная цепь сильнейших enjambements», разъединяющих «самые неразрывные члены предложения», чем достигается необычайное интонационное напряжение. Напряженный стих с многочисленными переносами становится характерной особенностью лермонтовской поэзии, отличающей ее от гармонической уравновешенности пушкинской поэзии, почти не знающей enjambements. Именно от этой гармоничности и стремится уйти Лермонтов. Перед ним, по словам Б.М. Эйхенбаума, стояла «сложнейшая поэтическая задача – преодолеть пушкинский канон», «разгорячить кровь русской поэзии, вывести ее из состояния пушкинского равновесия». Поэтому «он напрягает русский язык и русский стих, стараясь придать ему новое обличье, сделать его острым и страстным»¹, способным выражать новое мироощущение личности «века сознания, философствующего духа, размышления, «рефлексии» (В.Г. Белинский), пришедшего на смену пушкинской эпохе.

Частота переносов не только сообщает стиху какую-то «затрудненность», внутренний драматизм, но и создает впечатление его поэтической непреднамеренности, «почти ритмизованной прозы» (Б.М. Эйхенбаум) а порой даже приближенности к разговорной, хотя и усложненной, речи. Пятистопный ямб, дающий возможность вместить в строку достаточно большой отрезок фразы, поддерживает впечатление естественности звучащего слова.

¹ Эйхенбаум Б.М. Мелодика русского лирического стиха // Эйхенбаум Б.М. О поэзии. Л., 1969. С.408, 409.

Однако впечатление свободы от художественной условности обманчиво. Печать поэтической организации лежит на всем произведении. Какие бы неожиданные ассоциации ни возникали в развитии лирического сюжета, в каком бы непредвиденном направлении ни устремлялась мысль лирического героя, в стихотворении неизменно выдерживается один принцип: строфа в смысловом и интонационном отношении оказывается законченной, завершенной, фраза «укладывается» и рамках строфы, замыкается ее пределами. Есть только два исключения, когда фраза, лишь формально завершенная, на самом деле таковой не является. Не уместившись в пределах строфы, она интонационно переходит в следующую. Таким образом возникает ощутимый строфный (по терминологии Б.М. Эйхенбаума) enjambement:

30

.....

 Лишь чужестранец молодой
 Невольным сожаленьем и молвой
 И любопытством приведен сюда,
 Сидеть на камне станет *иногда*.

31

И скажет.....

 Увидит облака с лазурью воли,
 И белый парус, и *бегущий челн*.

32

И мой курган!.. (I, 185-186).

Нарушение соблюдаемого на протяжении всего стихотворения принципа интонационно-смысловой завершенности строфы становится тем самым исключением, которое лишь подтверждает правило. Строфный enjambement появляющийся в

финале, резко подчеркивает нарастание лирического волнения (монолог заканчивается на высокой ноте), когда герой начинает размышлять о самом заветном и сокровенном, говоря о себе в 3-м лице от имени воображаемого «чужестранца молодого»:

..... отчего не понял свет
Великого, и как он не нашел
Себе друзей, и как любви привет
К нему надежду снова не привел?
Он был ее достоин (I, 185-186).

Продуманность поэтической организации обнаруживается и в характере рифмовки (a b a b c d d), который остается неизменным во всех 32 строфах¹. Все 256 стихотворных строк имеют мужские клаузулы². Сплошные ударные окончания заключительных слогов в строках придают стиху особую энергию, упругость, четкость. Благодаря этому напор словесного ряда, стремящийся к максимально точному воспроизведению потока мысли и постоянно готовый как бы выйти за пределы, поставленные ему строфой и метром, сдерживается, упорядочивается. Возникает дополнительное напряжение стиха, вызванное силами внутреннего сопротивления, действующего в границах строки, что также способствует выражению сложности и драматичности процесса рождения мысли и вместе с тем ее динамизма и мощи, интенсивности духовной работы личности.

Завершается монолог-исповедь лирического героя традиционным для романтической поэзии признанием невозможности

¹ Кстати Лермонтов и здесь не идет вслед за Байроном, так как «Epistle to Augusta» написано октавой с типом рифмовки (a b a b a b c c), иным, чем в «1831-го июня 11 дня».

² Аналогичные строфика, размер, рифмовка с постоянными мужскими окончаниями встречаются еще в ряде стихотворений Лермонтова 1831-1832 годов: «Я видел тень блаженства: но вполне...», «Кто в утро зимнее, когда валит...», «Она была прекрасна, как мечта...», «Склонись ко мне, красавец молодой!...».

точной передачи мысли и чувства в слове, невыразимости сокровенного:

..... мысль сильна,
Когда размером слов не стеснена... (1. 186).

Заключительная строфа возвращает к началу монолога:

Холодной буквой трудно объяснить
Боренье дум. (1, 177), –

замыкая его, сообщая ему внутреннюю целостность и единство. Но ощущение естественности потока мысли, «объемности», по выражению А.И. Журавлевой, человеческого мышления сохраняется. «1831-го июня 11 дня» – пример того, как, преодолевая инерцию слова и стиха, поэт запечатлевает в «лирическом дневнике» «боренье» своих дум.

Монолог, ярким образцом которого является «1831-го июня 11 дня», становится излюбленной жанровой формой Лермонтова. Для монолога в лермонтовском его варианте характерны сосредоточенность на жизни духа, обращенность к вечным философским вопросам. Специфика жанрового объекта позволяет рассматривать монолог Лермонтова как философский жанр, лирический субъект которого – принципиально одинокая перед лицом Вечности рефлектирующая, интеллектуальная личность, занятая самопознанием, осмысляющая себя и мир с позиций высокой бытийности. Такой тип лирического героя – «внутреннего человека», носителя лирического переживания, определяет своеобразие субъектной организации жанра, суть которой сводится к изображению самого процесса мышления. В силу раздвоенности и противоречивости сознания лирического субъекта, этот процесс предстает как диалогический, протекающий в форме спора личности с самой собой. При всех возможных модификациях назначение «внутреннего» спора, от исхода которого зависит душевное состояние личности, в конечном итоге сводится к выяснению ею своего места в мире. А потому, в отличие от других лирических жанров, в монологе оказывается существенной роль пространственно-временной организации,

краткая «формула» которой дана Лермонтовым в одном из его ранних стихотворений:

Есть чувство правды в сердце человека,
Святое вечности зерно:
Пространство без границ, течение века
Объемлет а краткий миг оно

(«Мой дом», 1830-1831. I, 291).

Хронотоп монолога – это образ Мира как Бытия – Вечности, в сиюминутное переживание которого втянут лирический герой, интонационно-мелодический строй, который «озвучивает» поток сознания, передает, с одной стороны, предельную напряженность работы мысли, драматизм раздумий лирического субъекта, а с другой – неподдельную искренность его переживаний, идущую от исповедального начала жанра.

«Датированные» стихотворения, написанные в жанровой форме монолога, становятся своеобразными смысловыми, художественными центрами, к которым «стягиваются» другие произведения, не обладающие формальными признаками дневниковости, но отмеченные тем же единством сознания лирического героя, общим идейно-философским содержанием и жёйнрово-стилевым сходством. Покажем это на одном, достаточно убедительном, на наш взгляд, примере.

«1830. Майя. 16 число» – первое дневниковое стихотворение Лермонтова. В нем поэт обращается к центральной для всей ранней лирики теме смерти и бессмертия. Содержание стихотворения – своего рода итог предыдущих раздумий лирического героя, запечатленных в других произведениях, созданных ранее «1830. Майя. 16 число», но в том году: «Ночь. I», «Ночь. II», «В альбом», «Отрывок» («На жизнь надеяться страшась...»), «Кладбище». Анализ стихотворений, объединенных общей тематикой в рамках «лирического дневника», позволяет увидеть, как Лермонтов добивается передачи «текучести» мысли уже не в одном, а целом ряде произведений: воссоздается процесс мышления, которым занята личность, длящийся во времени.

«Ночь. I» – один из ранних монологов Лермонтова, в котором отразился его интерес к философской проблеме жизни и смерти. Предметом лирического переживания является здесь не

философская антиномия как таковая в ее абстрактном содержании, но раздумья лирического субъекта о возможности физического уничтожения его собственного «Я», зримо, «картинно» развернутые в стихотворении:

Я зрел во сне, что будто умер я ...

Сон, в соответствии с мифологическими представлениями, выступает здесь как аналог смерти – традиционный мотив для «поэзии мысли»¹. По народным поверьям, «душа погруженного в сон... вылетает из тела и посещает те места, видит тех людей и совершает те поступки, которые представляются в этот момент сновидцу»². Душа человека, находящегося в состоянии сна, таким образом, переходит за пределы объективной реальности в сферы потустороннего, трансцендентного, оказываясь «на пороге как бы двойного бытия» (Ф.И. Тютчев). За этот выход в «иной» мир сон и был особенно ценим романтиками, всегда тяготевшими к универсальному художественно философскому осмыслению бытия³.

Мотив сна – один из устойчивых и в смысловом отношении многозначных в лирике Лермонтова. Причем наиболее часто встречается у поэта та вариация мотива, в основе которого

¹ См., напр. у Боброва («Полночь», 1804)

О ночь! Лишь погрузишь в пучину мрака твердь,

Трепещет грудь моя; в тебе мечтаю смерть;

Там зрю узлы червей, где кудри завивались;

Там зрю в ланитах желчь, где розы усмехались.

Одр спящего и гроб бездушный - все одно;

Сон зрится смертию – смерть сном, и все равно

(Поэты 1790-1810-х годов. С.116).

² Нечаенко Д.А. Сон, заветных исполненный знаков: Тайнства сновидений в мифологии, мировых религиях и художественной литературе. М., 1991. С.9.

³ См., напр.: Шевырев «Мудрость» (1828), Тютчев «Видение» (1829), Бенедиктов «Сон» (1854) и др.

лежит метафора-мифологема сон-смерть¹. Сон, очевидно, привлекает Лермонтова возможностью переживания запредельного состояния, когда «отлетевшая» душа, «не слыша на себе оков телесных», вступает в контакт с ирреальным, прозревая скрытое от нее в суете дневного существования². Душа лирического субъекта «Ночи. I», преодолевая в своем «полете» земные границы времени и пространства, охватывает разом «весь мир»: землю – гнездилище греха и порока, небо («И мнилось, не небо было то, / А тусклое, бездушное пространство»), ад, олицетворением которого становится «темница, узкий гроб», где гниет «его» труп, и рай, посланцем которого служит в стихотворении «светозарный ангел». В стремительном трансцендентном прощыве души в инобытие изменяется обычный земной ход времени, которое, завершив «свой круг», может «погрузиться в вечность невозвратно». Опять тот же, уже знакомый масштаб Вечности и Мироздания, необходимый поэту для постановки главного вопроса бытия³.

¹ См., напр., помимо уже названной «Ночи. III»: «Могила бойца» (1830), «Пора уснуть последним сном» (1831), «Арфа» (1830-1831), «Смерть» – «Оборвана цепь жизни молодой...» (1830-1831), «Смерть» – «Ласкаемый цветущими мечтами...» (1830-1831), «Стансы» – «не могу на родине томиться...» (1830-1831), «Русалка» (1832), «Дары Терека» (1839), «Памяти А.И. О<доевско>го» (1839), «Валерик» (1841), «Оправдание» (1841), «Последнее новоселье» (1841), «Сон» – «В полдневный жар в долине Дагестана...» и др.

² Об этом состоянии так будет писать потом Достоевский в «Сне смешного человека»: «Совершалось все так, как всегда во сне, когда пересказываешь через пространство и время и через законы бытия и рассудка...» (Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 25. М., 1983. С. 110).

³ В стихотворении «Смерть» – «Ласкаемый цветущими мечтами...», куда вошел с небольшими изменениями текст «Ночи. I», Лермонтов еще более усилил ощущение космизма мироздания:

Ни ангел, ни печальный демон ада

Не рассекал крылом полей воздушных,

Лишь тусклые планеты, пробегая, Едва кидали искру на пути (I, 293)

Свершая свой тяжкий крестный путь, столь непохожий на «восторженное» парение «духа» «за грани вечные светил» у Шевырева («Мудрость») или «исполненный бессмертной силы» полет «сквозь тайный, вещий сон» «в перунах к небесам» у Кюхельбекера («Смерть»), душа в Ночи. I» по приказанию «светозарного ангела» возвращается на землю («ступай и там живи, и жди, / Пока придет Спаситель – и молись.../ Молись – страдай...»). Она должна спуститься в гробовую «темницу», где разлагается «ее» Труп.

Этот спуск равносителен сошествию в ад, низвержению в преисподню, символизирующую почти космический мировой хаос, на который с. отчаяньем и страхом взирает душа, тщетно желающая «выстрадать прощенье» за свои земные грехи:

Здесь кость была уже видна – здесь мясо
Кусками синее висело – жилы там
Я примечал с засохшею в них кровью..

.....
... быстро насекомые роились
И поедали жадно свою пищу;
Червяк то выползал из впадин глаз,
То вновь скрывался в безобразный череп...

.....
..... и черви умножались;
Они дрались за пищу остальную
И смрадную сырую кожу грызли,
Остались кости – и они исчезли... (I, 83-84)¹.

Хронотоп «Смерти» - «пространство бесконечное», в которое переносится душа, расставшаяся с телом, как на свою вечную родину («Все было мне так ясно и понятно... / Как будто бы вернулся я туда, / Где долго жил, где все известно мне...»), почти забывая свое «земное, краткое изгнание».

¹ Т.Т. Уразаева указывает на Книгу Иова как на один из поэтических источников «Ночи. I», обнаруживая некоторые переключки между библейским текстом и дермнтовым стихотворением, в частности – в изображении картины разрушения

Оказывается, лирического героя пугает не смерть вообще, но именно мысль о возможности обращения «моего» физического, телесного «Я» в «прах», «бренные останки» («и больше ничего!»), мысль, которой с «судорожной болью» противится все его существо. Напряженность состояния героя передается с помощью безрифменного стиха и типичных для юношеской лирики поэта и в данном стихотворении особенно многочисленных сложных синтаксических конструкций. Мысль как бы не успевает обрести спокойную, выверенную, адекватную словесную форму и, захватывая в своем безостановочном движении детали и подробности, поразившие лирического субъекта, стремится все вперед в вперед («и летел, летел я...»). Частые enjambements («Душа, не слыша на себе оков / Телесных...»; «Болезненное чувство занимало / Ее...»; «Страх / Припомнить жизни гнусные деянья...»; «...и толпа друзей / Ликующих меня не удержала...»; «...здесь мясо / Кусками синее висело...»; «О сколько б я тогда отдал земных / Блаженств...» и т.д.) и многоточия – знаки психологических пауз – создают ощущение затрудненности дыхания человека, потрясенного «увиденным»: Анафора, использованная в финале монолога:

*И мне блеснула мысль: – (творенье ада)
Что если время совершит свой круг
И погрузится в вечность невозвратно,
И ничего меня не успокоит,
И не придут сюда простить меня?..
И я хотел изречь хулы на небо... (I, 84)*

– еще больше усиливает напряженность интонации, передающей нарастание драматизма состояния лирического героя.

тела и превращения его в прах (См.: Уразаева Т.Т. Лермонтов: Истори души человеческой. Томск, 1995.

Острота переживания в «Ночи. I» связана в том, что вечная проблема «повернута» здесь в плоскость интимно-личного восприятия: «Я и Смерть». Вера в дуалистическую природу человека не спасает лирического героя от отчаяния. Горячая привязанность «лермонтовского человека» к жизни со всеми ее «земными муками», по существу, подрывает эту веру, делая для него малопривлекательной перспективу будущего загробного существования души, освободившейся от брэнного тела. Здесь налицо, фактически, противоречие с христианским учением, согласно которому «тело принадлежит метафизически к существу человека и смерть, разрушая тело, не может всецело его погубить: некий трудно определимый «остаток» как раз и создает возможность воскресения»¹. У Лермонтова же именно этой надежды на «остаток» и нет совсем, а значит нет надежды на будущее «воскресение»:

Я припадал на брэнные останки,
Стараясь их дыханием согреть...
.....
.....
..... Напрасно,
Они остались хладны – хладны – как
презрень!.. (I, 84).

Оттого так мучительно, с почти натуралистическими подробностями переживает лирический герой «уничтоженье» тела, «единственного друга» души. Ведь для лирического героя «уничтоженье» тела равносильно уничтожению «Я». Очевидно, это неверие в жизнь после смерти, так сильно выразившееся в «Ночи. I», было источником самых мрачных настроений Лермонтова, преодолеть которые окончательно ему, быть может, не суждено было никогда. «Бог знает, – с горечью признается поэт

¹ Зеньковский В. Принципы православной антропологии // Русское зарубежье в год тысячелетия крещения Руси. М., 1991.

М.А. Лопухиной в письме от 2 сентября 1832 г., –будет ли существовать мое «я» после смерти. Ужасно думать, что может настать День, когда я не буду в состоянии сказать: «я»! – Если это так, то мир – только комок грязи» (VI, 705).

Реальная осязаемость земного существования слишком дорога лермонтовскому лирическому герою, поэтому он не может без скорби и Придания расстаться с ним. «Боль душевных ран» усугубляется сомнением в возможности вымолить «прощенье» у «Спасителя» («Что если... / ... ничего меня не успокоит, / И не придут сюда простить меня?»). Все это ставит лирического героя в напряженные отношения с «небом», в душе его зреют «дикие проклятья» «на... опт я мать, на всех людей»:

И я хотел изречь хулы на небо —
Хотел сказать...

Но (как это действительно бывает в самом ужасном **сне**, когда страх сковывает немотой губы) «голос замер мой – и я проснулся». Процесс мышления оказался прерванным в его кульминационной точке. Проблема «Я и Смерть» так и осталась неразрешенной в монологе «Ночь. I». Вероятно, она и не могла быть разрешена; слишком уж сосредоточен лирический субъект на себе самом.

..... Страх
Припомнить жизни гнусные деянья,
Иль о добре свершенном возгордиться,
Мешал мне мыслить... (I, 82).

«Досада горькая», «огонь отчаянья», «холодный трепет», «презренье», «воспоминанье», что «впилося когтями» в душу, – словом, все, чем человек связан с землей, не дает лирическому герою сосредоточиться на мыслях о небесном и вечном. Слишком много личного привносит он в решение главного вопроса бытия, требующее некоей отстраненности от субъективной заинтересованности «Я». И потому истина ускользает, делая неизбежными дальнейшие раздумья лирического героя.

Длящийся характер этих раздумий подчеркнут уже самим названием монологов – «Ночь. I», «Ночь. II», образующих вме-

сте с «Ночью. III» своеобразный миницикл в составе «лирического дневника» (правда, последнее стихотворение вводит уже новую тему, но исходная ситуация – ночь и лирический герой наедине со своими думами — остается неизменной).

Лирический герой «Ночи. II» по-прежнему ощущает себя «сыном праха и забвенья», «червем», привязанным к земле, несмотря на то, она «гнездо разврата, безумства и печали». По-прежнему к пониманию ужаса смерти он идет через свои интимные, личные переживания (гибель двух друзей, некогда любимых им). Как и в «Ночи. I», лирический герой пребывает в состоянии напряженного драматизма, что выражается с помощью характерных лермонтовских приемов – сложных синтаксических конструкций, безрифменного 5-стопного ямба, многоточий, единоначатий.

И вместе с тем в «Ночи. II» отразился следующий, в сравнении с «Ночью. I», этап в развитии мысли лирического героя. Уже не во сне, как в «Ночи. I», а наяву («Уснуло все – и я один лишь не спал») открывается духовное «зрение» лирического героя и перед ним возникает поистине космическая по своему масштабу картина:

..... и тьма ночная своды
Небесные как саваном покрыла.
Кой-где во тьме вертелись и мелькали
Светящиеся точки.
И между них земля вертелась наша...

На этом космическом фоне вырастает столь же космический образ «гиганта всесильного» – «Скелета», заслоняющего собою звезды, подготовленный предшествующим образом – метафорой «савана»:

И целые миры пред ним уничтожались,
И все трещало под его шагами, –
И вот приблизился к земному шару... (I, 86).

Это образ смерти с ее безбрежным «владычеством» над всей Вселенной. в грандиозном масштабе «виденья» исчезают ужасающие подробности, потрясавшие лирического героя в

«Ночи. I» (они могли быть заметны только с близкого расстояния). Само появление космических образов означает, что мысль лирического героя восходит на новую, более высокую ступень в своем развитии, предполагающую определенную степень абстрагирования, отстраненности от своего «Я».

Лирический герой приближается к осознанию смерти как неумолимого и вечного закона бытия:

И ты умрешь, и в вечности погибнешь –
Знай, как исчезнет время, так и люди,
Его рождение – только Бог лишь вечен... (I, 87)

Но лирический герой не может и не хочет смириться с этим всеобщим исчезновением, когда даже время прекращает течение свое. И самое главное – для лирического субъекта по-прежнему непереносима мысль о возможности уничтожения собственного «я»: «и *ты* умрешь...» Именно несогласие со своей гибелью «в вечности» (здесь равносильной небытию) и в то же время горькое осознание своей привязанности к «тщетной, бедной жизни», хоть нет в ней «надежд – и всюду опасенья», толкают лирического героя на шаг, сделать который он еще не решался в «Ночи. I»:

..... Долго, долго,
Ломая руки и глотая слезы,
Я на Творца роптал, страхась молиться!..(I, 88).

Этот ропот есть предвестие бунта, на который готов пойти лирический герой, недовольный установленным свыше миропорядком, обрекающим мыслящее и чувствующее «Я» на унизительный страх ожидания смерти.

Несмотря на озабоченность героя «лирического дневника» своим личным отношением к смерти, мысль о «неизбежном жребии», ожидающем «всех», все более начинает занимать его.

Ужель единый гроб *для всех*
Уничтожением грозит? –

Вопрошает лирический субъект в «Отрывке» («На жизнь надеяться страшась...»). Но теперь он размышляет о смерти без прежнего содрогания, хотя и не без горечи, формулируя «закон», которому подчиняется весь род человеческий:

Мы сгинем, наш сотрется след,
Таков наш рок, таков закон... (I, 114).

С этим «роковым» «законом» лирический герой уже почти готов смириться как с неизбежностью. И даже готов признать величие Творца, установившего в мире сей непреложный порядок («Стократ велик, кто создал мир! велик!» – «Кладбище»). Однако есть что-то несправедливое в «бесследном» исчезновении «всех» с лица земли. Отныне об этом неотступно будет думать лирический герой, пытаясь найти выход из тупика забвения. В связи с острейшим переживанием «лермонтовским человеком» конечности своего бытия в лирике поэта закономерно появляется устойчивый образ – метафора «следа»¹. След, в понимании Лермонтова (не тот, «ничтожный», что умирает мгновенно, подобно «звуку пустому», а тот, для которого «могилы нет»), остается от человека после завершения его земного существования и, преодолевая земное время, уходит в вечность, продолжая жить в памяти людей². В художественном мире поэта «след» – прежде всего то, в чем запечатлевается духовное пребывание личности на земле.

Пишу, пишу рукой небрежной,

¹ См., напр.: «Крест на скале» (1830?), «Исповедь» (1831), «Песня» – «Не знаю, обманут ли был я...» (1830-1831), «Первая любовь» (1830-1831), «Романс» – «Стояла серая скала на берегу морском...» (1832) «Не смейся над моей пророческой тоскою» (1837), «Дума» (1838), «Памяти А.И.О.<доевско>го» (1839), «И скучно и грустно» (1840), «Утес» (1841), «когда твой друг с пророческой тоскою (?) и др.

² О многозначности образа следа в лирике Лермонтова см.: Лермонтовская энциклопедия. С. 308-309.

Чтоб здесь чрез много скучных лет
От жизни краткой, но мятежной
Какой-нибудь остался след
(«В альбом». I, 96).

Но возникает сомнение: всякий ли «след», тем более такой хрупкий, как оставленный на бумаге («в альбоме»), может быть гарантом победы над смертью? И вообще: «Стоит ли мысль человека, – рассуждает Лермонтов, – как бы значительна она ни была, того, чтобы ее повторяли в чем-нибудь вещественном с той только целью, чтобы она стала понятной душе других? По-видимому, люди не рождены для того, чтобы думать, потому что сильная и свободная мысль у них такая редкость!» И все же, несмотря на извечные сомнения и даже скепсис, поэт ловит себя на «смешной страсти везде оставлять следы своего пребывания» (письмо М.А. Лопухиной от 2 сентября 1832 г. VI, 705). Лермонтов и своего лирического героя наделяет той же «смешной страстью», заставляя его «вести» «дневник», который «чрез много скучных лет» должен сохранить образ его автора и мучительный поиск им ответов на главные вопросы бытия. Среди них вопрос о преодолении смерти и забвения – самый трудный.

И вдруг – как яркая вспышка, озарение – в «лирическом дневнике» появляется «запись» от «1830. Майя. 16 числа»:

Боюсь не смерти я. О нет!
Боюсь исчезнуть совершенно.
Хочу, чтоб труд мой вдохновенный
Когда-нибудь увидел свет... (I, 132).

Вот она, наконец найденная истина, получившая «вещественное» закрепление. Значит, страшна не смерть сама по себе, как бы трагически ни переживалось личностью предчувствие ее близости. Страшно полное забвение после смерти, когда «совершенно» «сотрется след», словно человека с его радостями и муками и вовсе не было на земле. То состояние лирического героя, которое раньше определялось словами «страх смерти», теперь может быть охарактеризовано как «боязнь не оказаться бессмертным, т.е. плодотворным и живым в результатах своего творческого труда». Боязнь забвения становится, следовательно,

для «лермонтовского человека» «высшей формой требовательности, предъявляемой к собственной жизни, к собственному труду»¹.

«Труд... вдохновенный» (поэзия, творчество как его синонимы) – тог тот «след», что дарует бессмертие личности, в чем обретает она жизнь после смерти. Открытие, совершенное лирическим героем «1830. Майя. 16 число», не освобождает его от трагизма мироощущения. Мысль о смерти, как и прежде, будет волновать его (см.: «Смерть» – «Закат горит огнистой полосок», 1830); «Завещание» – «Есть место: близ тропы глухой...», 1831; «Смерть» – «Оборвана цепь жизни молодой...», 1830- 1831; «Смерть» – «Ласкаемый цветущими мечтами...», 1830-1831; «Что толку жить! Без приключений», 1832). Но отныне лирический герой обретает внутреннюю уверенность, связанную с осознанием им своего «неведомого избранничества» («Нет, я не Байрон, я другой», 1832). Так, логика мысли лирического героя, раскрывающаяся в «дневнике», ведет его к постижению вечной антиномии бытия – смерть и бессмертие – в ее диалектическом единстве, к пониманию смысла и назначения жизни.

Лермонтовский монолог с его «предельным вопрошанием» всегда исповедь². В христианском понимании исповедь есть покаяние (metanoja) – средство освобождения от греха и духовного очищения, на основе которого только и может быть достигнуто нравственное обновление и совершенствование личности³. В исповеди, следовательно, заложено не только отрицание, но и утверждение, не только смирение перед Высшим на-

¹ Асмус В. Круг идей Лермонтова // Литературное наследство. Т.43-44. С.97.

² Думается, нет необходимости выделять исповедь в качестве самостоятельного жанра в лирике поэта, как это делается в Лермонтовской энциклопедии (С.201). Всякое лирическое стихотворение, в силу своей родовой специфики, идеально в той или иной степени.

³ См.: Уваров М. Архитектоника исповедального слова. СПб., 1998. С. 18-19.

чалом, но и дерзание, связанное с верой в возможность совершенства и обновления личности (иначе бы в покаянии не было никакого смысла). Именно эта, вторая сторона исповеди, очевидно, и привлекает юношу-Лермонтова.

Исповедь, как правило, предполагает наличие лица, внимающего исповеди, – своего рода посредника между исповедующимся и Богом. Лермонтовские же исповеди строятся обычно как слово, произнесенное наедине с собой и адресованное самому себе, и очень редко как слово, обращенное к кому-то (как, например, в поэме «Исповедь», 1829-1830, позднее в «Боярине Орше», 1835-1836 и «Мцыри», 1839). Едва ли не единственный случай обращения исповедующегося к другому лицу в лирике поэта – «Покаяние» (1829), стихотворение в форме драматизированного диалога¹. Однако, вопреки заглавию, исповедь «девы» перед «попом» не становится покаянием, потому что ее изначальная установка («Не хочу я пред небесным / О спасеньи слезы лить / Иль спокойствием чудесным / Душу грешную омыть...») противоречит этому. Целью исповеди героини стихотворения оказывается не признание в «грехе сердечном», но утверждение ценности «счастья жизни скоротечной»:

Я спешу перед тобою
Исповедать жизнь мою,
Чтоб не умертвить с собою
Все, что в жизни я люблю! (I, 29)

Исповедь, таким образом, для «девы» является формой самоутверждения и даже вызова Тому, от имени которого произносит свой приговор «поп»:

¹ Помимо «Покаяния», в форме драматизированного диалога написаны «Три ведьмы (Из «Макбета» Ф. Шиллера)», 1829, «Пир Асмодея(Сатира)», 1830-1831, «Вид гор из степей Козлова», 1838, «Журналист, читатель и писатель», 1840. Однако драматизированный диалог, предполагающий наличие «отчужденных» от автора персонажей, не характерен для Лермонтова, предпочитающего способы непосредственного самовыражения лирического «Я».

Но не молишь в покаяньи:
Не простит великий Бог!.. (I, 30)

«Покаяние» не относится к монологической лирике поэта. Но здесь складывается тот тип исповеди, который будет характерен для его юношеских монологов.

С точки зрения Лермонтова, извечное непонимание, существующее в мире между людьми («Ужель при сшибке камней звук / Проникнет середину их?» — «Отрывок», 1830), делает невозможным покаяние, тем более публичное.

Я не хочу, чтоб свет узнал
Мою таинственную повесть;
Как я любил, за что страдал,
Тому судья лишь Бог да совесть!..
(«Я не хочу, чтоб свет узнал», 1837. II, 95)

Поэтому лермонтовский лирический герой не признает за другим человеком права отпущения грехов.

Но суть даже не в этом. Трудность выражения «холодной буквой» тревоги души, «боренья дум» (знакомая и Лермонтову романтическая тоска по «невыразимому») ставит под сомнение значимость исповеди как таковой, словесно оформленной и обращенной к другому «Я» (ср. потом в «Мцыри»: «... мои дела / Немного пользы вам узнать, — /А душу можно ль рассказать?»). Во всяком человеке есть то, что не раскрывается навстречу «чужому» сознанию, что остается в глубине души и не подлежит огласке («Тому судья лишь Бог да совесть!..»). А раз так, то лирическому герою становится ненужным посредник между ним и Богом.

..... Кто
Толпе мои расскажет думы?
Я — или Бог — или никто!
(«Нет, я не Байрон, я другой», 1832. I, 33)

«Лермонтовский человек» сам присваивает себе право прямого обращения к Богу, устраняя все преграды на пути уста-

новления личного контакта с Ним. Отсюда ощущение полной интимности в общении с Богом, не свойственной в такой степени ни одному из русских поэтов: «у В.А. Жуковского, А.С. Пушкина, Ф.И. Тютчева этой непосредственной близости в обращении к Богу как «соучастнику» личной судьбы нет»¹.

В подчеркнуто интимно-личные отношения с Богом вступает лирический герой первой по времени лермонтовской «Молитвы» – «Не обвиняй меня, Всесильный...»(1829). На фоне «молитвенной» лирики, ставшей, начиная с 1820-х годов, заметным явлением в русской поэзии², эта гениальная «Молитва», написанная почти еще мальчишеской рукой резко выделяется необычностью своего содержания и звучания.

Молитва как сакральный жанр, восходящий к древнейшей гимнической традиции, предполагает особое состояние души субъекта – молящегося, обусловленное его отношением к объекту – предмету культового почитания. Суть субъектно-объектных связей в молитве, на наш взгляд, точно определил Н.Я. Берковский: «Предмета нет, но есть преклонение перед ним, есть молящие руки, протянутые к нему, есть особое молитвенное вожелание, есть заклания, отнесенные к предмету культа, и, все вместе взятые, создают иллюзию, будто он существует и воочию присутствует». Присутствие божества настолько желанно, так настоятельно необходимо, что для молящегося иллюзия становится как бы реальностью, позволяя ему надеяться на возможность контакта с предметом своего поклонения. Молитва – это всегда «зов, *vocativus*», звательный падеж, и зов настраивает думать, что кто-то отозвался или вот-вот готов отозваться»³.

Во всякой молитвенной песне, согласно законам этого жанра, после призыва к божеству и превознесения его могуще-

¹ Лермонтовская энциклопедия. С.464.

² См.: Котельников В.А. «Покой» в религиозно-философских и художественных контекстах // Русская литература. 1994. № 1. С.29.

³ Берковский Н.Я. Романтизм в Германии. Л., 1973. С.199.

ства должна следовать просьба молящегося (она-то и составляет основное содержание молитвы), подкрепленная обетом в случае ее исполнения. Молитва ставит своей целью «связать волшебной силой ритмического слова» божество, помощь которого кажется необходимой, чтобы побудить его исполнить просьбу, откликнуться на «зов» человека¹.

В традициях сакрального жанра созданы «молитвы» многих предшественников и современников Лермонтова: В.К. Кюхельбекера («Молитва воина», конец 1810-х или начало 1820-х гг., «Молитва», «Молитва узника», перв. полов. 1830-х гг.), Н.М. Языкова («Молитва», 1824). Д.В. Веневитинова («Моя молитва», 1825?), В.Г. Бенедиктова («Услышанная молитва», 1837, «Молитва», 1838-1839), И.И. Козлова («Молитва», 1839, Н.П. Огарева («Моя молитва», 1839) и др. Пожалуй, ни в одном из названных стихотворений смиренный «зов», обращенный к Богу, не звучит так лирически пронзительно, как в «Моей молитве» Веневитинова. Тихим словам «моления» в стихотворении соответствует внутренне сдержанная интонация, которая отражает состояние души, общающейся с Богом. Волнение лирического субъекта прорывается лишь в самом начале «молитвы», что передается с помощью эмоционального побудительного обращения, единственной сложной синтаксической конструкции (9 строк), заметно напрягающей интонацию, усиленную акцентированным единоначатием:

Души невидимый хранитель!
Услышь моление мое:
Благослови мою обитель
И стражем стань у врат ее,
Да через мой порог смиренный
Не прешагнет, как тать ночной,
Ни обольститель ухищренный,

¹ См.: Тронский И.М. История античной литературы. М., 1983. С.33; Словарь античности. М., 1994. С.360.

*Ни лень с убитою душой,
Ни зависть с глазом ядовитым,
Ни ложный друг с коварством скрытым.*

Но волнение постепенно гаснет, «дыхание» стиха становится ровнее, мысль и чувство лирического героя обретают спокойные, без эмоциональных всплесков, и точные словесные формы выражения:

*Не отдавай души моей
На жертву суетным желаньям,
Но воспитай спокойно в ней
Огонь возвышенных страстей.
Уста мои сомкни молчаньем,
Все чувства тайной осени;
Да взор холодный их не встретит.
И луч тщеславья не просветит
На незамеченные дни¹.*

Очищенная и успокоенная молитвой душа, уверовавшая в то, что «зов» ее услышан, с надеждой вверяется «невидимому хранителю».

Не то у Лермонтова. В его «Молитве» есть и призыв к божеству, и признание его могущества («Не обвиняй меня. *Всесильный...*»), есть просьба и даже обет лирического героя, который обретает силу в случае выполнения его просьбы («Тогда на тесный путь спасенья / К тебе я снова обращаюсь»). Однако сама просьба и форма ее выражения противоречат природе молитвы как сакрального жанра.

Чего же хочет лирический герой лермонтовской «Молитвы» от Бога? Оказывается, лирическому герою нужно только одно: чтобы «Всесильный» принял его таким, каков он есть, – со всеми его «страстями» и «заблуждениями», «лавой вдохнове-

¹ Веневитинов Д.В. Избранное. М., 1956. С.55.

нья» и «дикими волнениями» души. Для столь мятежной и страстной личности «тесны» границы «мира земного». Но и «путь спасенья», ведущий к Богу, также «тесен» для нее. Ибо вступление на этот путь, по существу, означает для лирического героя отказ от самого себя, поскольку непременным условием возвращения к Богу становится «освобождение» от «жажды песнопенья».

Но угаси сей чудный пламень,
Всесожигающий костер,
Преобрати мне сердце в камень,
Останови голодный взор;
От страшной жажды песнопенья
Пускай, Творец, освобожусь,
Тогда на тесный путь спасенья
К Тебе я снова обращусь (I, 73).

Мотив просьбы о превращении сердца в камень не нов, он уже встречался в «молитвенной» лирике до Лермонтова, например, у Языкова «Но сердце мне окамени...» – обращается с мольбой к «святому провиденью» лирический герой языковской «Молитвы». У Языкова окаменевшее сердце – синоним «железного терпенья» – выступает как способ сохранения лирическим героем своего «Я» наперекор «тягостным дням», как условие того, что, достойно завершив земной путь, он «неизменен» предстанет перед «таинственными вратами» «жизни новой».

Для лермонтовского лирического героя преобразование «сердца в камень», сопровождающееся угасанием «чудного пламени» «вдохновенья», равносильно уничтожению его «Я». Лирический герой оказывается перед неразрешимой дилеммой, затрудняющей его нравственный выбор. С одной стороны, он остро переживает свое отпадение от Бога («в заблужденье бродит / Мой ум далеко от Тебя», «К Тебе ж проникнуть я боюсь»); а с другой – ощущает свое «Я» как высшую ценность, с уничтожением которого, даже во имя божественного «спасенья», он никогда не сможет смириться. Отсюда «странность» его отношений с «Творцом», далеких от традиционного культового поклонения божеству.

Своеобразие этих отношений обуславливает интонацию спора, полемики, которая с самого начала задается в лермонтовской «Молитве». Императивность интонации, создающаяся с помощью глаголов повелительного наклонения, сообщает монологу лирического героя характер вызова, бросаемого «Всесильному» (если можешь, то «угаси...», «преобрати...», «останови...»), совершенно немыслимого в сакральном жанре признающем в качестве единственно возможного только такое отношение к божеству, которое выражается через тихое «вздыхание очей» (Гегель) и смиренно протянутые вверх «молящие руки».

Монолог лирического героя звучит со все нарастающим напряженным динамизмом. «Молитва» состоит из двух неравных по объему строф: первая включает в себя 16 стихотворных строк, вторая – 8. Каждая из строф – одно предложение, сложная синтаксическая конструкция – период, который произносится без остановки, на одном дыхании. Как будто лирический герой торопится высказать Богу все, что накопилось в его душе, спешит сразу и окончательно разобраться в своих отношениях с Ним. Словно для лирического героя это единственная возможность и другой уже не будет никогда.

Напряженная интонация горячего и страстного монолога еще более усиливается благодаря использованию приема синтаксической анафоры:

За то, что мрак земли могильный...
За то, что редко в душу входит...
За то, что в заблужденьи бродит...
За то, что лава вдохновенья...
За то, что дикие волненья...
За то, что мир земной мне тесен...

Внутренняя напряженность, необычайная возбужденность лирического героя, так явственно обнаруживаемые в интонационном строе лермонтовского стихотворения, прямо противоре-

чат религиозному молитвенному состоянию душевной тишины и сосредоточенного покоя, при котором только и становится возможным общение с Богом¹.

Нарастающий напор мысли и чувства лирического героя не только ставит под сомнение реальность его обращения на «путь спасенья», требующего отрешения от всего земного, но и подчеркивает непреклонность занятой им позиции. «Молитва» оказывается самоутверждением лирического субъекта, его самооправданием, признанием ценности, пускай «тесного», «мира земного». Источник «вдохновенья» лирического героя здесь, на земле, а не на небе, потому в любви к грешной земле и признается он Богу («мрак земли могильный / С ее страстями я люблю»)².

Лирический герой предстает в «Молитве» как творческая личность, наделенная исключительной духовной энергией, отмеченная свыше печатью избранничества – «всесожигающим» «чудным пламенем». Эпитет «страшный», которым характеризуется творческое начало лирического героя, его «жажда песнопенья», призван подчеркнуть мощь его поэтического дара. Это и дает право лирическому герою разговаривать с «Всесильным» на равных, неся к Нему без покаяния тяжкий груз своих греховных страстей и сомнений, что абсолютно не допустимо с

¹ См., напр., у А. Меня: «Такое напряжение невольно увлекает человека к состоянию, вредному для духовной жизни. <...> Духовное напряжение ... побуждает нас искать только озарений, желать ощутимых проявлений благодати, достигать определенных душевных состояний, забывая, что Бог – основная первопричина нашей молитвы» (Мень А. Жизнь в Церкви. III. Практическое руководство к молитве. Ответы. Рига, 1991. С.56-57).

² Антиномия «земля-небо», в которой Лермонтов видел проявление вековой борьбы «двух стихий нравственного бытия человека», всегда притягивала к себе поэта. Как пишет П.Н. Сакулин, «Лермонтов, казалось, принес землю на заклание небу. Небом он мерит землю, ангелами – людей». И в то же время «земля, которую, по-видимому, он беспощадно осудил, влекла его к себе всеми своими соблазнами и оспаривала в нем небо...» (Сакулин П.Н. Земля и небо в поэзии Лермонтова // Венков М.Ю. Лермонтову: Юбилейный сборник. М., Пг., 1914. С.10-11, 13-14).

точки зрения сакрального жанра. Более того, в молитву лирического героя вторгается совсем уж кощунственное признание власти над его душой Другого, занимающего порой в ней святое место Бога:

И часто звуком грешных песен
Я, Боже, не Тебе молюсь (I, 73).

Так Лермонтов «переворачивает» сакральный жанр, подчиняя его своим творческим задачам. Покаяние, ведущее к очищению души от всего суетного и греховного, заменяется в «Молитве» самооправданием лирического героя, демонстративно не желающего расстаться со своими земными привязанностями и «дикими», непросветленными страстями. Тихий «зов», с надеждой и верой устремленный к Творцу, оборачивается гордым вызовом Ему. Елейная молитва, смиренно возносимая к Богу, превращается в «не-молитву», дерзко утверждающую «всесильность» «не-Бога». Имя ему уже найдено поэтом – Демон («Мой демон» 1829), его мрачное крыло уже коснулось тревожной души лермонтовского лирического героя:

И гордый демон не отстанет,
Пока живу я, от меня
И ум мой озарять он станет
Лучом чудесного огня...
(«Мой демон», 1830-1831. 1, 319).

Лирический герой не без горделивого чувства, с каким-то даже мрачным удовлетворением устанавливает свое внутреннее родство с вечным оппонентом Творца – Демоном («Как демон мой, я зла избранник...» – «Я не для ангелов и рая», 1831).

В монологе-молитве с его исповедальностью, обращенной не к людям, но к Богу как последней и высшей инстанции мироздания, находит самое полное и окончательное выражение драматическая противоречивость внутреннего мира «лермонтовского человека», с юношеской одержимостью штурмующего вечные вопросы бытия.

С первой «Молитвой» перекликается позднее стихотворение «Благодарность» (1840) – тоже своего рода молитва, в кото-

рой как бы подводится печальный итог сложных и запутанных отношений «лермонтовского человека» с Богом. Все, чем дорожил лирический герой «Молитвы» в этой земной жизни, все, ради чего он готов был пойти на разрыв с самим Богом, предстало перед лирическим субъектом «Благодарности» с другой – изнаночной стороны: мечты и надежды юных лет оказались обманом.

«Но угаси сей чудный пламень...» – дерзко взывает к Богу лирический герой «Молитвы». И вот «лава вдохновенья», клочковавшая «на Груды» лирического героя, погасла, «жар души», растраченный в «пустыне» жизни, иссяк. Не есть ли это расплата за «заблужденье» гордого отделившегося от Бога? Но вот в чем парадокс: лермонтовский лирический герой на самом деле не только не отделился от Бога, а, напротив, необычайно приблизился к Нему, дерзнув поставить себя даже вровень с Ним. В этой-то невозможной для простого смертного близости к божеству и скрывается источник духовной трагедии «лермонтовского человека». Ибо на той высоте, на которую возносит самого себя лирический герой, ему открывается несовершенство учрежденного Богом миропорядка и невозможность своего с ним примирения.

В «Благодарности» воплотился иной, в сравнении с ранней лирикой характер отношений лирического субъекта с Богом. Герою юношеских стихотворений поэта в его общении с Богом, несомненно, принадлежит активная, ведущая роль. Он все время «наступает», как бы провоцируя «Всесильного» на ответные действия («угаси...», «преобрати...», «останови...»), не столько, однако, испытывая Его, сколько доказывая самому себе свою равновеликость Ему. В лирике последних лет («Я не хочу, чтоб свет узнал», «Гляжу на будущность с боязнью», «Благодарность») активен, напротив, Бог. Он вмешивается в судьбу лирического героя, выступая то в роли бесстрастного судьи, то как грозная, почти враждебная сила, которая «прекословит» «надеждам юности», «изобретает» «мученья», «наказывает» (что, впрочем, не исключает тех редких мгновений, когда Бог является лирическому герою в другой ипостаси).

Возможно, в этих новых отношениях с Богом своеобразно преломилось понимание непреложности законов бытия, которое приходит теперь к «лермонтовскому человеку», вступаю-

щему в следующую фазу своего духовного развития. Бог становится, таким образом, для лирического героя своего рода знаком этой непреложности, символом жестокой необходимости, которой подчиняется жизнь всякого человека.

Однако, как и прежде, в центре лермонтовской лирики все-таки не Бог, а лирический субъект. Восприятие Бога лирическим субъектом целиком определяется состоянием его души. Противоречивый характер отношения к Богу есть, как и прежде, отражение противоречивости внутреннего мира самого лирического героя, который, с одной стороны, убеждает себя принять как неизбежность то, что не может быть изменено человеком, а с другой – не может и не хочет смириться и оттого страдает, неудовлетворенный не только порядком мироустройства, но и самим собой.

«Молитва» – «Не обвиняй меня. Всесильный...», а также «Благодарность» относятся к числу тех произведений Лермонтова, на основании которых делался вывод о богоборчестве поэта. В угоду идеологическим постулатам, господствовавшим долгие годы в нашем литературоведении, в заслугу поэту ставилась «с небом гордая вражда». Вследствие этого говорилось если не о полном атеизме, то, по крайней мере, об антирелигиозных настроениях Лермонтова¹.

Ныне со всей очевидностью обнаруживается другая крайность: «настойчивое стремление рассматривать любые художе-

¹ Так, с точки зрения А.Л. Рубанович, «атеистом в полном смысле Лермонтов не стал», но все же он был «в рядах людей передового мировоззрения», сделав «чрезвычайно много для разоблачения ... вреднейший из вредных для человечества догматов религии», прежде всего – догмата о Боге как «символе справедливости и добра» (см.: Рубанович А.Л. М.Ю. Лермонтов – обличитель церкви и религиозных догматов. Иркутск, 1962).

ственные интенции Лермонтова через призму святоотеческой литературы и мифологемы исторического христианства»¹

Отношения Лермонтова к религии, как они выразились в его лирике, на самом деле сложнее, чем это обыкновенно представляется. Несомненно одно: поэт не отрицает существование Бога, что было замечено еще С. В. Шуваловым: «Считая очевидным, непосредственно данным сознанию существование души человека, Лермонтов не сомневается и в бытии Бога, которое для него также очевидно и не требует доказательств»².

Однако признание факта «живого» присутствия Творца в мироздании, как мы увидели, не избавляет «лермонтовского человека» от мучительных сомнений и раздумий. Желая понять свое место в системе мироздания, лирический герой поэта стремится освятить это понимание именем Творца, ибо другого критерия истинности для него просто не существует («Я – или Бог – или никто!)). Но в то же время, протестуя против несовершенства мира, лирический герой предъявляет счет тому же Богу, возлагая на Него ответственность за свои «разбитые» надежды, «за все», чем он «обманут в жизни был». С одной стороны, в «лермонтовском человеке» живет страстная жажда веры («Я верю, обещаю верить...»), а с другой – он с горечью признается:

Но вере теплой опыт хладный
Противоречит каждый миг...
(«Исповедь», 1831. 1,201).

Это «противоречие» – причина неизбывного страдания лирического героя. Но оно же ясно показывает, что и «теплая» вера и «хладное» безверие проистекают из одного источника, таящегося в душе самого лирического героя.

¹ См. об этом напр.: Асоян А.А. Лермонтов и экзегзисыпсевдоправославной мысли // Лермонтовские чтения: Материалы зональной научной конференции. Екатеринбург, 1999. С. 116-124.

² Шувалов С.В. Религия Лермонтова // Венюк М.Ю. Лермонтову. С. 143.

Более того, вполне очевидно, что такое «противоречие» неизбежно для личности, подобной лермонтовскому лирическому субъекту, ибо существует несомненная взаимосвязь между уровнем самосознания человека и его способностью верить. Вера, о которой тоскует «лермонтовский человек», абсолютная, нерассуждающая, дарующая душевную гармонию и покой, предполагает полное «растворение» личности в Боге, отказ от своего «Я». Такая же личность, как лирический герой Лермонтова, в силу своего мощного интеллекта, необычайно развитой рефлексии, высоты духовных запросов, просто не может отказаться от самой себя, раствориться в религиозном чувстве.

Особое пристрастие «лермонтовского человека» к вечным, философским вопросам есть проявление его «метафизического беспокойства», этого удела редких избранных натур, которое побуждает постоянно «сомневаться во всем». Как справедливо замечает С.Г. Семенова, вечные вопросы «возникают не под сенью твердой религиозной веры (именно она-то дает достаточно четкий ответ на вопросы о жизни и смерти, о смысле существования, посмертной судьбе, природе зла и т.д.), а напротив, в поле сомнения и поиска»¹. Лермонтовский лирический герой, который не может спрятаться за спасительной мудростью тысячелетнего духовного опыта человечества, как раз и не приемлет готовых решений. Он должен сам, чего бы это ему ни стоило, найти ответы на все коренные вопросы бытия. И «лермонтовский человек» идет этим крестным путем немногих, добровольно взвалив на себя непомерно тяжкий груз горестных сомнений.

Так стягивается тугой узел противоречий, который не может быть развязан: чем мучительнее сомнения, тем сильнее в «лермонтовском человеке» страстная жажда веры, тем притягательнее ее умиротворяющая «теплота» и тем острее осознание невозможности для него этой Божьей благодати.

¹ Семенова С.Г. Преодоление трагедии: «Вечные вопросы» в литературе. М., 1989. С.11.

Следовательно, недовольство миром и его Создателем, подрывающее «лермонтовском человеке» надежду обрести, наконец, веру на самом деле является отражением внутреннего разлада личности, ее острого недовольства собой. И если это недовольство есть богоборчество, то это *святое*, по определению Д.С. Мережковского, богоборчество, заставляющее вспомнить борьбу с Богом ветхозаветного Иакова, дерзко сказавшего Ему: «не отпущу Тебя, доколе не благословишь меня» (Книга Бытия 32: 24-26)¹. Для понимания лермонтовского богоборчества важно именно это библейское «не отпущу... доколе не благословишь...» как выражение мятежной неуспокоенности взыскающего духа, апеллирующего к Высшему началу.

Богоборчество, гордый бунт несмирившейся души совсем не предполагает непереносимого богоотречения. На бунт можно пойти и от любви, от обиды за поруганную святыню, храня все же в душе верность ей:

Так храм оставленный – все храм,
Кумир поверженный – все Бог!
(«Я не люблю тебя; страстей», 1831. I, 253).

Подобное богоборчество не исключает редких, но тем более драгоценных «минут высокого умиления» (П.Н. Сакулин), когда

С души как бремя скатится,
Сомненье далеко –
И верится, и плачется.
И так легко, легко...
(«Молитва» – «В минуту жизни трудную...», 1839. II. 127)

¹ См.: Мережковский Д. М.Ю. Лермонтов: Поэт сверхчеловечества // Вопросы литературы. 1989. № 10. С.107.

Только в такие минуты, когда «лермонтовский человек» переживает свое гармоническое единение с Богом и всем божьим миром («Ветка Палестины», 1837, «Когда волнуется желтеющая нива», 1837, «Слышу ли голос твой», 1838 и др), в его душе, умягченный и омытой слезами», и может родиться истинная молитва, вроде «Молитвы странника» («Я, Матерь Божия, ныне с молитвою...», 1837). Именно так озаглавлено Лермонтовым стихотворение в письме от 15 февраля 1838 г. «милому другу» М.А. Лопухиной, сестре любимой им Вареньки. С какой-то почти застенчивой стыдливостью оговаривается поэт: «Я нашел случайно» его «в ворохе своих путевых бумаг», оно «мне в какой-то степени понравилось, потому что я его забыл». Но, — обрывает себя Лермонтов, словно боясь сказать больше, чем уже сказалось в «Молитве», — «это вовсе ничего не доказывает» (VI, 737).

Знаменательно, что лирический герой Лермонтова обращается здесь не к Богу и не к Христу («во всей его поэзии, которая есть не что иное, как вечный спор с христианством, нет во все имени Христа»¹). В соответствии с народными верованиями, отразившимися в русских духовных стихах, лирический герой «Молитвы» обращается к Богородице, источнику материнской жалости и любви². Бескорыстная мольба лирического героя вы-

¹ Мережковский Д. М.Ю. Лермонтов: Поэт сверхчеловечества. С.120-121. Об этом же, но с излишней категоричностью писал С.В. Шувалов: «... Если сущность христианства — в отказе от гордости, в смирении, то Лермонтов не был христианином: он не смирился до конца своих дней». «Умиравший, опозоренный Христос, молящийся за своих врагов, едва ли мог тронуть сердце поэта, который, вообще говоря, знал только проклятия и не умел благословлять» (Шувалов С.В. Религия Лермонтова. С.153, 154-155).

² «Вся тоска страдающего человечества, все умиление перед миром Божественным, которые не смеют излиться перед Христом в силу религиозного страха, свободно и любовно истекают на Богоматерь. Вознесенная в мир Божественный... Она... остается, в отличие от Христа, связанной с человечеством, страдающей матерью и заступницей» (Федотов Г. Стихи духовные (Русская народная вера по духовным стихам). М., 1991. С.49).

ражена с такой неподдельной искренностью, что возникает ощущение ее полной безыскусственности. Будто она неожиданно и вдохновенно исторглась вдруг из души, как «настоящая молитва», которая «приходит сама собой, неизвестно откуда... иногда вопреки всему»¹.

Интонационный строй стихотворения чутко передает душевное состояние лирического героя. Первая часть «Молитвы» звучит как страстный, горячий шепот. Слова набегают друг на друга, будто спешат. Лирический субъект словно торопится, мало заботясь о правильности построения фразы (сказуемое «молю», отделенное от подлежащего «Я» настойчивым четырехкратным отрицанием, возникает только в начале второго ка-терна), поскорее перейти от горестных мыслей о себе к тому, ради чего он решился потревожить Матерь Божию:

Я, Матерь Божия, ныне с молитвою
Пред твоим образом, ярким сиянием
Не о спасении, *не* перед битвою,
Не с благодарностью иль покаянием,

Не за свою *молю* душу пустынную,

И, наконец:

Но я вручить хочу деву невинную
Теплой Заступнице мира холодного.

Теперь можно остановиться и успокоиться – самое главное сказано. Страстный шепот сменяется тихим молением, исполненным пронзительной нежности и чистого, благоговейного чувства:

Окружи счастьем душу достойную;
Дай ей сопутников, полных внимания,

¹ Лосев А.Ф. Диалектика мифа // Лосев А.Ф. Миф-Число-Сущность. М., 1994. С.97-98.

Молодость светлую, старость покойную,
Сердцу незлобному мир упования (II, 93).

Гордый и бунтующий «лермонтовский человек», «непорочный Сын, покорился Матери» (Д.С. Мережковский), Ее страдающей любви ко всем и вся, доверился и доверил другую «душу достойную» Ее «теплому» заступничеству¹. Типично лермонтовская антитеза «Теплой Заступнице мира *холодного*» выражает свойственный лирическому герою поэта драматизм восприятия действительности с ее извечными контрастами. Одновременно она подчеркивает значимость того, о чем молит Мать Божью лирический герой. А молит он о простом человеческом счастье, участливом внимании окружающих, покое, о том, чтобы свершился в положенные сроки весь назначенный круг земного бытия – от начала жизненного пути до «часа прощального». Речь идет как будто бы о вещах самых обыкновенных, но обретающих особую ценность в «холодном» мире. При этом сам-то лирический герой в своей страннической жизни лишен всего того, чего желает он столь трепетно любимой им женщине. Так проступает в «молитве» глубоко-интимный, сокровенный («не за свою молю душу...») смысл, обнажающий трагедию душевного сиротства личности, ее неизбывную тоску по «теплому заступничеству» и в то же время чистоту ее духовных поисков.

С трогательной, почти детской наивностью выражена последняя просьба лирического героя:

Ты воспрять пошли к ложу печальному
Лучшего ангела душу прекрасную (II, 93).

«Как будто есть ангелы лучше или хуже?»² Но именно «лучшего», самого что ни на есть «лучшего ангела» просит у

¹ Кстати, именно в русских духовных стихах Богородица именуется «*теплой заступницей*», о чем, вероятно, знал Лермонтов.

² Наровчатова С. Лирика Лермонтова: Заметки поэта. 2-е изд. М., 1970. С.61.

«Теплой Заступницы» лирический субъект, словно боится: вдруг не окажется светлый посланец Бога достойным «души прекрасной».

Мягкий и плавный ритм «Молитвы», создающийся с помощью напевного 4-стопного дактиля, умиротворяет, успокаивает. И кажется, что, хотя бы на миг, «мир упования» входит и в «душу пустынную» «безродного» «странника», молящегося перед иконой Божьей Матери, что он уже не так одинок в мире.

«Молитва» – «Я, Матерь Божия, ныне с молитвою...», относящаяся к зрелому периоду творчества Лермонтова, показывает, в каком направлении шло развитие его лирики, как изменялся образ лирического героя. Ранее занятый только собой, лирический субъект оказывается теперь способным переживать «чужой» духовный опыт, «чужую» судьбу («Сосед» – «Кто б ни был ты, печальный мой сосед...», 1837, «Памяти А.И.О<доевско>го», 1839, «<М.А. Щербатовой>», 1840, «Соседка», 1840, «Ребенку», 1840 и др.). Внутренний мир лирического героя постепенно раскрывается навстречу другому «Я». А это означает, что монологизм, обнаруживающийся у Лермонтова в подчеркнуто субъективном характере замкнутого в себе лирического переживания, начинает ослабевать. Последнее неизбежно сказывается на всем облике лирики поэта, которая утрачивает свою дневниковость. На смену дневниковости как мета-жанровому конструктивному принципу организации лирического материала приходят иные жанровые закономерности, о которых речь впереди. Но монолог не исчезает, он по-прежнему остается ведущей жанровой формой в лирике поэта, который сохраняет напряженный интерес к духовной жизни личности и в последние годы своего творчества.

Отрывок: фрагментарность мира
и целостность лирического переживания

В условиях, когда изживается прежний жанровый канон, когда происходит активная перестройка старой жанровой системы, на ее «руинах», «обломках» могут возникать новые жанро-

вые формы, способные выражать ощущение неустойчивости, нестабильности, незавершенности бытия, которым отмечена эпоха романтизма. К числу таких жанровых форм относится отрывок, или фрагмент¹. К нему в своих жанровых поисках обращается Лермонтов.

Романтики, в соответствии со своими идейно-эстетическими воззрениями, возводят фрагментарность в художественный принцип. Который, по словам А.С. Дмитриева, становится «одним из самых ярких выражений отрицания... классицистической идеи стройности и завершенности мироздания, покоящегося на рационалистических началах, а, следовательно, и гармонической стройности и завершенности художественных произведений»². Это отрицание зиждилось на складывающемся после Французской революции понимании общественного бытия, как лишенного прежней устойчивой опоры, казавшейся некогда вечной и неизблемой, а теперь охваченной бурными динамическими процессами. Мир впервые предстал не как «готовый», раз и навсегда данный, а как все время изменяющийся, становящийся. В каждый определенный момент своего становления мир выступал как «фрагментарный», «отрывочный». Ощущение «фрагментарности» мира поддерживалось еще и тем, что связь между этапами исторического развития представлялась романтикам если не проблематичной, то уж во всяком случае довольно туманной, так как они были еще не в состоянии уяснить причины и механизмы смены эпох.

Ю.Н. Тынянов полагал, что жанровая форма отрывка пришла в русскую поэзию от западноевропейских романтиков, в

¹ Жанровая форма отрывка явно обделена вниманием исследователей. Ценные наблюдения в статьях Ю.Н. Тынянов («Литературный факт», «Вопрос о Тютчеве», «Пушкин и Тютчев»), В.Б.Сандомирской («Отрывок» в поэзии Пушкина двадцатых годов»), да отдельные, брошенные мимоходом замечания о фрагменте и фрагментарности лирики, содержащиеся в исследованиях разного рода, - вот, пожалуй, и все, на что можно опереться.

² Дмитриев А.С. Теория западноевропейского романтизма // Литературные манифесты западноевропейских романтиков. М., 1980. С.24.

частности от Гейне, канонизировавшего эту форму¹. В.Б.Сандомирская возникновение отрывка в лирике Пушкина 20-х годов связывает с творчеством Л. Шенье². Думается, тут нет противоречия.

Андре-Мари де Шенье принадлежал к числу тех поэтов, которых романтики считали своими предшественниками. Первый посмертный сборник Шенье (*Oeuvres complètes d'Andre de Chenier*. Paris, 1819) был воспринят в романтическом контексте трагической судьбы поэта, в ореоле жертвенной борьбы с тиранией, что сразу же сделало его стихи популярными в России не только в годы подъема декабристского движения, но и в новых условиях наступившей реакции 30-х годов³.

Издатель сборника Анри де Латуш, стремясь передать ощущение оборванности жизненного и творческого пути Шенье, поместил, наряду с законченными, незавершенные произведения поэта, снабдив их пометой «fragment» и обозначив отсутствующие стихи или части текста строками точек⁴. Читатели

¹ Тынянов Ю.Н. Вопрос о Тютчеве // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. С.42.

² Сандомирская В.Б. «Отрывок» в поэзии Пушкина двадцатых годов // Пушкин: исследования и материалы. Т.9. Л., 1979. С.69-82. См. так же: Мальчугова Т.Г. «Подражания древним», «Эпиграммы во вкусе древних» и «Анфологические эпиграммы» в лирике А.С. Пушкина // Проблемы исторической поэтики. Петрозаводск, 1990. С.59, 60, 70-71.

³ См. об этом: Гроссман Л. От Пушкина до Блока: Этюды и портреты. М., 1926. С.15-51; Кирпотин В.Я. «Неведомый избранник» // Жизнь и творчество М.Ю. Лермонтова. М., 1941. С. 16-18; Томашевский Б.В. Пушкин и Франция. Л., 1960. С.154-156, 185, 355; Сандомирская В.Б. «Андрей Шенье» // Стихотворения Пушкина 1820-1830-х годов. Л., 1974. С.8-34 и др.

⁴ «Особенно выразительно – подано в сборнике последнее стихотворение с Шенье – «Ямб IV». Пятнадцать стихов, составляющих его, фиксируют чувства поэта в его ночном бдении накануне утра казни; стихотворению не суждено было быть окончанным, и оборванность, незавершенность его подчеркнута редактором с помощью строки точек, следующей за 15-м стихом. Но редактор счел необходимым еще особо выделить это стихотворение – введением пометы «Derniers vers de l'auteur» («Последние стихи автора») в скобках при заглавии. Помета сообщала

восприняли эти редакторские приемы не как нечто формальное, чужеродное поэтическому тексту Шенье, а как «отражение воли автора, как новое выразительное средство, найденное и удачно примененное им, – как элемент художественного замысла»¹.

Так отнесся к «fragments» Шенье Пушкин, увидевший в них новую художественную форму с богатыми возможностями. Поэтому, вероятно, последние стихи французского поэта привлекли внимание и Лермонтова².

Первый издатель и редактор А. Шенье интуитивно, может быть, использовал одну из родовых особенностей лирики. Лирика по природе своей фрагментарна. Не претендуя на полноту и универсальность образа мира, она кажушийся свой недостаток превращает в свое достоинство, позволяя, как писал У. Блейк:

В одном мгновенье видеть вечность,
Огромный мир – в зерне песка,
В единой горсти – бесконечность
И небо – в чашечке цветка.

Свойственные лирике сигналы («нервные узлы») с мощной энергией эстетического воздействия, заключенной в них, вызывают поток ассоциаций, которые включают некий фрагмент миропорядка, субъективированный лирическим переживанием, в целостную картину мира. Осознание лирическим субъектом соотносительности, связи фрагмента, части с целым, а в ко-

этой незавершенности трагизм реальной жизненной ситуации, подчеркивая, что за элегическими медитациями стояла подлинная трагедия и что стих «*Fu pled de j'essale encore ma lyre*» («У подножия эшафота я вновь пробую свою лиру»), который воспринимается как метафора, отражал и действительный факт биографии поэта, вскоре поднявшегося на эшафот» (Сандомирская В.Б. «Отрывок» в поэзии Пушкина двадцатых годов. С.73).

¹ Сандомирская В.Б. «Отрывок» в поэзии Пушкина двадцатых годов. С.74.

² Об интересе Лермонтова к лирике А. Шенье см.: Федоров А. Творчество Лермонтова и западные литературы // Литературное наследство. Т.43-44. С.196-197; Лермонтов и литература его времени. Л., 1967. С.338-342.

нечном счете – единства мира, каждый раз постигаемого как бы заново, и порождает лирическое переживание, выражением которого становится конкретное стихотворение.

Целостность лирического стихотворения иная, отличная от целостности произведений других литературных родов. Она достигается не за счет завершенности пространственно-временной организации, вследствие чего возникает более или менее развернутый образ мира, а благодаря единству эмоционального тона, лирического переживания. На это обратил внимание еще Гегель, отметив, что единство лирического стихотворения заключается в «задушевности настроения или рефлексии, которая расходится в себе самой, отражается во внешнем мире, изображает, описывает себя». На данном свойстве лирики, по мнению философа, и основана ее фрагментарность, в силу которой лирическая рефлексия в своей «субъективной заинтересованности» «сохраняет право *начинать или обрывать* почти произвольно» (Выделено нами. – С.Е.)¹.

Жанр фрагмента получает свое обоснование в теории иенского романтизма². Фрагмент, в понимании Ф. Шлегеля, выступает как едва ли не универсальная жанровая форма, наиболее соответствующая определенному, точнее романтическому типу мировосприятия личности. При всей кажущейся незавершенности («обломок», «кусок», «предварительный набросок») фрагмент организуется как художественная целостность единством идеи и господствующего настроения («единой общей целью», «духом единого духа»), что позволяет ему, по выражению

¹ Потому-то «часто у Горация, например, - замечает Гегель, - наступает конец там, где соответственно обычному способу представления и характеру высказывания следовало бы предположить, что тема еще только начала раскрываться...» (Гегель Г.В.Ф. Т.14. С.293).

² См., напр.: Шлегель Ф. «Критические фрагменты», «Атенеийские фрагменты»; Новалис «Фрагменты»; Шлегель А.В. «Суждения, мысли, идеи о литературе и искусстве» (Литературные манифесты западноевропейских романтиков. С.51-54, 55-59, 94-107, 124-125).

Ф.Шлегеля, «обособляться от окружающего мира и быть как бы вещью в себе» («как еж»)¹.

Завершенность, «обособленность» фрагментарного, «клочкового» лирического высказывания оказывается возможной потому, «что любое в бытии не только связано со всем, но есть что-то определенное, то есть держится само собой». Это «что-то» означает, что «я воспринимаю эту частицу в значении большем, чем то, которое на его долю выпадает...

Я заранее уже настроен, подозреваю в нем, этом частичном высказывании чудо»². Поэтому фрагмент – не обычное лирическое высказывание, которое полностью исчерпывается собой, а такое, которое несет на себе дополнительную смысловую нагрузку, ибо на нем печать целого, связан с этим целым и отражает его в себе.

Жанр фрагмента, таким образом, основан на диалектическом единстве внешней, формальной незаконченности, отрывочности и внутренней семантической завершенности образа миропереживания. Но если внутренняя завершенность есть свойство всякого художественного целого, то «недоконченность, отрывочность» выступает «как прием, метод конструкции» именно жанра фрагмента, на что указывал еще Ю.Н. Тынянов³. «Отрывочность» в жанре фрагмента проявляется прежде всего в разомкнутости, открытости лирического сюжета, невольной или намеренной оборванности его. Сюжетная оборванность может быть подчеркнута во фрагменте разными способами, отмеченными Тыняновым⁴. Например, «полемическим зачином», в котором содержится «как бы жестовое отталкивание

¹ См. Шлегель Фр. Фрагменты // Литературная теория немецкого романтизма. Л., 1934. С.180-181; а так же Берковский Н.Я. Эстетические позиции немецкого романтизма // Там же. С.40.

² Гачев Г.Д. Содержательность художественных форм. С.175.

³ Тынянов Ю.Н. Литературный факт // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. С.263.

⁴ См.: Тынянов Ю.Н. Вопрос о Тютчеве; он же. Пушкин и Тютчев // Тынянов Ю.Н. Пушкин и его современники. М., 1968.

от предшествующего момента» (конструкции типа «*Нет,»,* открывающие стихотворение). Фрагментарность может быть обозначена с помощью присоединительной конструкции («*И.....»*), также открывающей стихотворение и как бы предполагающей наличие «чего-то» до его начала. Данный прием еще в середине XIX века воспринимался как новый и не совсем «законный». А.А. Фет, говоря о стихах Ф.И. Тютчева, с некоторым недоумением признавался: «Как-то странно видеть замкнутое стихотворение, начинающееся союзом «И», и как бы указывающим на связь с предыдущим и сообщающим пьесе отрывочный характер»¹.

Фрагментарность может быть акцентирована с помощью очень выразительного приема, названного Тыняновым «эквивалентом текста»². В качестве «эквивалента» отсутствующего текста могут выступать «все так или иначе заменяющие его внесловесные элементы». Могут быть, по Тынянову, «заменители» сюжета, строфы, рифмы. Пропуски строф или отдельных строк, подчеркивающие сюжетную «недоговоренность», «отрывочность» лирического высказывания, графически передаются их «эквивалентом» – отточием. На этом же приеме «эквивалента текста» может быть основано и введение нерифмующего стиха в начале или конце стихотворения. Отсутствие ожидаемого парного стиха, рифмующегося с «выдвинутой» таким образом начальной или конечной строкой, является своеобразным сигналом оборванности, незавершенности произведения. Само же ожидание рифмы становится для читателя «указателем» отсутствия соответствующей стихотворной строки, ее «эквивалентом»³.

¹ Фет А. О стихах Ф.Тютчева // Русское слово. 1859. № 2. С.79.

² См. об этом: Тынянов Ю.Н. Проблема стихотворного языка. М., 1965. С.43-60.

³ Для читателя не важно: являются ли строки точек знаком выпущенной (зачеркнутой) по каким-то соображениям (самим автором или кем-то другим) части стихотворения, или они есть знак ненаписанного, никогда не существовавшего текста. Эти два варианта важны лишь для самого автора и различаются только им.

Ю.Н. Тынянов справедливо подчеркивал, что в семантическом отношении роль отсутствующего, неизвестного текста, «внедренного» при помощи его «эквивалента» «в непрерывную конструкцию стиха, неизмеримо сильнее роли определенного (т.е. реально существующего – С.Е.) текста: момент такой частичной неизвестности заполняется как бы максимальным напряжением недостающих элементов – данных в потенции», что необычайно динамизирует художественную форму¹. Вот почему именно в жанре фрагмента столь значительна функция «эквивалента текста», позволяющего «намекнуть» на гораздо большее, чем то, что прямо и непосредственно выражается стихотворением.

И наконец, фрагментарность может быть обозначена прямой пометой автора – «отрывок», которая либо выносится в заглавие стихотворения, либо содержится в подзаголовке.

Несомненна генетическая связь романтического отрывка с антологической миниатюрой². Эта связь обнаруживается в лапидарности обеих жанровых форм, обусловленной «сужением» «сферы предмета» (жанрового объекта) «до минимума», что позволяет сосредоточиться на каком-то одном мгновении быстрой жизни. Слова, «теряющиеся» в большом произведении, «приобретают необычайную значительность в маленьком про-

«Для читателя же эквивалент текста и в том и другом случае был знаком пропуска, не безразличного для общего замысла произведения, пропуска, который поручалось дополнить, досочинить читателю» (Сандомирская В.Б. «Отрывок» в поэзии Пушкина двадцатых годов. С.81).

¹ Тынянов Ю.Н. Проблема стихотворного языка. С.47.

² Антологическая миниатюра, в отличие от антологической эпиграммы, имеющей эпический характер и стремящейся к сюжетной завершенности, «является глубоко лирической жанрово-стилевой формой антологической поэзии», для которой свойственна «открытость», «неоконченность» (см.: Кибальник С.А. Русская антологическая поэзия второй трети XIX в. С.172, 180).

странстве фрагмента»¹. Отсюда – повышенная смысловая сгущенность, динамизм и напряженность фрагмента. Далее, связь с антологической миниатюрой обнаруживается и в сюжетной не договоренности, внезапной (сознательной или невольной) оборванности лирического высказывания, что дает своеобразное «приращение» смысла, активизирует воображение читателя.

Но если в антологическом фрагменте взор поэта (лирического субъекта) обращен вовне – к вещественному, телесному, зримому («эффект тайного наблюдателя»²), то в романтическом отрывке предметом лирического переживания становятся тайные, скрытые движения души, моменты внутренней жизни. Однако очевидно, что поэты, обращаясь к жанру фрагмента, учитывали идущий из глубины античности опыт антологической поэзии, ее искусство создания пластически рельефных образов, умение «в одном мгновенье видеть вечность». Через усвоение этого опыта романтики шли к осязаемому воплощению мгновений внутренней жизни личности, разомкнутых в вечность бытия. Не случайно в глазах романтиков именно А.Шенье, мастер антологического стиха³, стал одним из зачинателей жанра лирического отрывка.

Вместе с тем романтики осознавали жанр фрагмента, не зафиксированный ни в одном из классических трактатов, как истинно новаторский. Даже в «Словаре древней и новой поэзии» (1821) И.Ф. Остолопова, включающем, в сравнении с нормативными поэтиками, более широкий материал, относящийся в том числе и к «новейшей» поэзии, нет даже упоминания о фрагменте. Какое-то время в русской поэзии, отмечает Ю.Н. Тынянов, фрагмент существовал как «не каноническая,

¹ «Одна метафора, одно сравнение заполняют все стихотворение. (Вернее, все стихотворение является одним сложным образом)» (Тынянов Ю.Н. Вопрос о Тютчеве. С.43).

² См. об этом: Грехнев В.А. Лирика Пушкина... С.99-103.

³ «...Он истинный грек, из классиков классик... От него так и пишет Феокритом и Анфологиною» (Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 10 т. Т.10. М.; Л., 1951. С.650-651).

почти инелитературная» форма с налетом дилетантизма (что-то вроде стихотворения «на случай»)¹. Обозначая, свое произведение как «отрывок», поэт, следовательно, «как бы заявлял свое право отойти от канонов формы и канонов эстетики»².

На первых порах «недоконченность», «отрывочность» фрагмента воспринимается «как ошибка, как выпад из системы», противоречащий нормативному жанровому мышлению. Но постепенно «малая форма автоматизуется, этот случайный результат закрепляется», порождая, по Тынянову, «новый конструктивный принцип» организации лирического материала. Фрагмент, или отрывок – более употребимое в русской поэзии обозначение, оказывается одним из тех новых жанровых образований, потребность в которых возникает в связи с наметившимися уже с середины 20-х годов симптомами исчерпанности традиционных лирических жанров.

Именно в 20-е годы отрывок входит в лирику Пушкина: «Дионея» (1821), «Приметы» (1821), «Гроб юноши» (1821), «Ты, сердцу непонятный мрак» (1822), «Ненастный день потух...» (1824), «Сожженное письмо». (1825), «Люблю ваш сумрак неизвестный» (1825), «Каков я был, таков и ныне я» (1828), «На холмах Грузии лежит ночная мгла» (1829), «Поедем, я готов; куда бы вы, друзья» (1829) – произведения, которые сам поэт помечает как «отрывок», «элегический отрывок».

Стихотворения, сопровождающиеся пометой «отрывок», встречались русской лирике и раньше. Так, Батюшков, готовя к публикации в «Опытах в стихах и прозе» (1817) элегию «Я чувствую, мой дар в поэзии погас» (1815), опускает заключительные тридцать две строки (посвященные неразделенному чувству к А.Ф. Фурман) и не только заверяет (что понятно), но и открывает стихотворение отточиями, которые начинают выполнять функцию «эквивалентов текста». Поэт сознательно придает

¹ Фрагмент «Узаконяет и вводит в круг литературы уже Фет» (Тынянов Ю.Н. Вопрос о Тютчеве. С.51).

² Сандомирская В.Б. «Отрывок» в поэзии Пушкина двадцатых годов. С.79.

произведению вид фрагмента и, наряду с названием «Воспоминания», дает подзаголовок «Отрывок».

Жуковский стихотворение «Невыразимое» (1819) также снабдил пометой «Отрывок». Как и элегия Батюшкова «Воспоминания», «Невыразимое» было по своему изначальному происхождению «отрывком из...»: оно было изъято из «Отчета государыне императрице Марии Федоровне о луне». Но, выделив стихотворение из текста «Отчета...», Жуковский «придал ему композиционную законченность и в то же время сумел передать его внутреннюю открытость, сделать его частью своих размышлений об искусстве вообще»¹. В результате возникало произведение, обладающее жанровыми признаками фрагмента.

Однако это едва ли не единственные случаи обращения первых русских романтиков к жанру лирического отрывка, возможности которого еще не были в полной мере оценены ими². Вернее, Жуковский и Батюшков еще не ощущали острой потребности в новых жанровых формах, удовлетворяясь старыми, доставшимися им в наследство жанрами, лишь приспособлявая их к эстетическим запросам времени и изредка нарушая требование незыблемости нормативных жанровых границ.

Иное дело Пушкин, интерес которого к отрывку, как и антологическому стихотворению, был вызван стремлением обнов-

¹ Янушкевич А.С. Этапы и проблемы творческой эволюции В.А. Жуковского. С.151.

² Круг произведений, относящихся к жанровой форме фрагмента, вероятно, можно было бы расширить. Так, С. Стршнов называет отрывком вольный перевод Батюшкова из 4-й песни поэмы Байрона «Странствования Чайльд-Гарольда» «Есть наслаждение в дикости лесов» (1819) (см.: Стршнов С. Анализ поэтического произведения в жанровом аспекте. С.20); А.С. Янушкевич относит к фрагментам ряд стихотворений Жуковского 1818-1824 («Цвет Завета», «К мимопролетевшему знакомому гению», «Лалла рук», «Явление поэзии в виде Лалла рук», «Таинственный посетитель», «Я музу юную бывало...» и т.д.), правда, не настаивая на понимании фрагмента как жанра (Янушкевич А.С. Указ. соч.) С.139). Нас же интересуют факты сознательного обращения поэта к жанру лирического отрывка, засвидетельствованного соответствующей жанровой пометой.

ления канонических жанров в тот период, когда медитация в его лирике уступает место «художественному пластическому воплощению жизни души и сердца в ее отдельных моментах»¹.

В.Э. Вацуро жанр отрывка в творчестве Лермонтова возводит к Байрону, что, вероятно, не лишено основания². Вместе с тем поэт мог учитывать и более широкую общеевропейскую традицию, идущую от А. Шенье. С другой стороны, не исключено воздействие на молодого Лермонтова и пушкинской лирики. Но, откуда бы ни пришла к поэту жанровая форма отрывка (в конечном счете это не так уж важно), она оказывается для него «своей». Отрывок, находящийся как бы «вне закона» (ибо ему не нашлось места в традиционной жанровой системе), отторгал «литературность», каноничность, демонстративно тянулся к «нелитературности», «живой жизни» в своем стремлении зафиксировать каждое ее ускользающее мгновение во всей полноте бытия. Этим и привлек отрывок Лермонтова, которому становилось тесно в пределах «старых» канонических жанров и который искал новых форм и способов лирического самовыражения. В отрывке, как и в монологе, наиболее полно воплотилось собственно лермонтовское представление о духовной жизни современной личности и ее отношении к миру.

Лермонтов дает заглавие «Отрывок» трем своим произведениям: «На жизнь надеяться страшась...» (1830), «Приметив юной девы грудь...» (1830), «Три ночи я провел без сна – в тоске...» (1831). В одном стихотворении – «Чума» (1830) – обозначение «Отрывок» вынесено в подзаголовок.

¹ Сандомирская В.Б. «Отрывок в поэзии Пушкина двадцатых годов. С.79.

² См.: Лермонтовская энциклопедия. С.161. В пользу данного суждения свидетельствует, например, прозаическая приписка к стихотворению «Дереву» (1830), озаглавленная «Мое завещание (про дерево, где я сидел с А.С.)» (VI, 387), которая представляет собой вольный перевод заключительной строфы стихотворения Байрона «A fragment» («My epitaph shall be my name alone...» (P.52) (См. об этом Глас-се А. Лермонтов и Е.А. Сушкова // М.Ю. Лермонтов: Исследования и материалы. Л. 1979. С.95ю; Лермонтовская энциклопедия. С.25).

Первый из «отрывков» Лермонтова – «На жизнь надеяться страшась...» мы уже упоминали в связи с проблемой жизни и смерти в «лирическом дневнике» поэта. Теперь рассмотрим его подробнее с точки зрения его жанровой специфики. «На жизнь надеяться страшась...» – исповедь лирического героя, мыслящей, интеллектуальной личности, для которой самопознание, углубленный самоанализ становится и познанием мира, постижением законов бытия.

В «Отрывке» развивается ряд мотивов, уже ставших достоянием ранней лирики Лермонтова, вводит в нее философскую тему. Проблемы: одиночества («Одиночество», 1830), трагичности положения личности, наделенной «чудным пламенем» («Молитва», 1829) и тяжким грузом рефлексии («Мой демон», 1829), жизни и смерти («Ночь. I», «Ночь. II»), судьбы поколения («Монолог», 1829). Но здесь им придается философское звучание. «Пятнадцатилетний» лирический герой («Лицо мое вам не могло / Сказать, что мне пятнадцать лет») решает философские вопросы со страстной заинтересованностью и юношеским максимализмом. Мысль лирического героя напряженно осваивает диалектику бытия в ее извечной полярности, отражением которой в «Отрывке» являются характерно лермонтовские антитезы: «дни младенчества», «юность золотая» – «старость», «могила»; «пламень неземной» «во мне» – «Живу, как камень меж камней»; «рай земли» – «бездна тьмы», «жизнь – ... ничтожный плод» – «вечность».

Монолог лирического субъекта обращен к самому себе:

Рассказ моих сердечных мук
Не возмутит ушей людских (I, 112).

Однако тяга к общению, диалогу с другим «Я», рожденная потребностью со-участия, ощущается в интимно-взволнованном слове лирического героя:

*Взгляните на мое чело,
Всмотритесь в очи...* (I, 113).

Поэтому становится естественным переход в монологе от «я» «Мы», подготовленный открытием, которое совершает ли-

рический герой, неких общих закономерностей, определяющих жизнь всякого человека:

Две жизни в нас до гроба есть...

Осмысляя свою жизнь от «дней младенчества» до «могилы» в контексте вечности, лирический герой «Отрывка» осознает причастность собственной судьбы к судьбе человечества.

Монолог сюжетно и композиционно завершен. Его лирическая тема – жизнь человека от рождения до смерти, судьба поколения, над которым тяготеет груз трагической вины за «целые века злодейств, кипевших под луной», и отдаленные перспективы развития человечества, когда люди станут «другими, чистейшими существами», – исчерпана до конца.

Казалось бы, нет ничего в тексте, что намекало бы на оборванность лирического высказывания или неожиданность, внезапность его начала. Нет ни пропуска строф, ни пропуска строк, ни каких-то иных «эквивалентов текста», формальных показателей фрагментарности. Со строгой правильностью звучит 4-сгопный ямб, нигде и ни в чем не нарушаемый. Сплошные мужские окончания сообщают стиху некоторую интонационную монотонность, но и мужественную энергию, выражающую собранную сосредоточенность лирического субъекта, погруженного в философские раздумья (это тот самый стих, который потом, по оп делению В.Г. Белинского, «отрывисто» зазвучит, «как удар меча, поражающего свою жертву», в «Мцыри»).

Такой же правильностью отличается и строфическая организация «Отрывка»: каждая из десяти восьмистрочных строф (с перекрестной рифмовкой а b а b с d с d) завершена в интонационном и смысловом отношении. «Рифмическое ожидание» (М.Л. Гаспаров) оправдывается с неукоснительной обязательностью. Простота и точность рифмы (*страиась – скупаьсь, камней – моей, мук – звук, людских – их*) как бы дополнительно закругляет, замыкает строфу. Все в стихотворении, таким образом, призвано подчеркнуть его завершенность, законченность. Но тогда почему же «Отрывок»?

Думается, подлинный смысл заглавия, данного Лермонтовым стихотворению, уясняется лишь в контексте его ранней лирики. «Отрывок» отражает какой-то момент раздумий лириче-

ского субъекта, занятого кардинальными вопросами жизни и смерти, назначения человека и смысла бытия, освещаая лишь одно мгновение внутренней жизни, не претендуя на всю полноту ее охвата. Обратим внимание на то, что важнейший для всей лирики поэта вопрос:

Ужель единый гроб для всех
Уничтожением грозит? (I, 113) –

повисает, по существу, в воздухе. Лирический герой еще не знает ответа на этот мучительный для него вопрос. Лишь позже напряженная работа мысли приведет лирического героя к открытию-озарению, которое он поспешит запечатлеть в «дневниковой записи» «1830. Майя. 16 число» («Боюсь не смерти я. О нет! / Боюсь исчезнуть совершенно...»). А пока уделом личности остаются драматические раздумья и горестные сомнения. Вряд ли способен «лермонтовский человек», наделенный «пламенем неземным», удовлетвориться выводом, к которому приводит его логика мысли:

Наш прах лишь землю умягчит
Другим, чистейшим существам <1, 114).

Вряд ли может смириться лирический субъект с тем, что человек – только песчинка, которую мчит «к безбрежным, мрачным сторонам» «вселенной вихрь».

Словом, «вопросы, которые мрачат душу, леденят сердце» (В.Г. Белинский), остаются, а значит поиски ответов на них продолжаются. В стихотворении «На жизнь надеяться страшась...» по-своему преломилась идея неизбежной фрагментарности, ограниченности знания о мире и человеке в каждый конкретный момент бытия, ибо мир всегда в непрерывном развитии, а человек принципиально незавершен, пока он живет | и мыслит. Переживание этой незавершенности бытия (при завершенности самого образа миропереживания) и определяет эмоциональную доминанту «Отрывка». В контексте «лирического дневника» «На жизнь надеяться страшась...» действительно воспринимается как «отрывок». Как и дата в заглавиях и подзаголовках «дневниковых» стихотворений, название «Отрывок»

указывает на достоверность какого-то мгновения, выхваченного из потока внутренней жизни лирического субъекта и зафиксированного в произведении. «Отрывок» («На жизнь надеяться страшась...») – тоже как бы «страничка» дневника, выполненная в жанровой форме монолога, только не помеченная, не датированная автором.

«Отрывок» – «Три ночи я провел без сна – в тоске...» также написан в форме монолога лирического субъекта. Как давно установлено, «Отрывок», по первоначальному замыслу Лермонтова, является фрагментом задуманной, но не созданной им исторической поэмы или драмы о Мстиславе Черном. Это подтверждается сохранившимся наброском, в котором есть такие строки: «Мстислав три ночи молится на кургане, чтоб не погибло любезное имя Россия» (VI, 379).

Монолог распадается на две приблизительно равных части, графически отделенных друг от друга интервалом. Первая часть, вследствие недостаточной сюжетной проясненности, отмечена чертами фрагментарности. Не совсем понятно, что заставляет героя провести «ужасные три ночи» на кургане «без сна в тоске, в молитве»; кем была пролита кровь «собратий», «стариков, растоптанных детей», «отяготившая» душу героя; в чем состоит «великий» «замысел» мщения, к которому склоняется герой после мучительных раздумий («Мой час настал...»). Вопросы исчезнут, если обратиться к наброску предполагаемого произведения, из которого ясно, что Мстислав, горя «ненавистью против татар», принимает решение освободить от них родину.

Однако герой, каким он предстает уже в первой части «Отрывка», мало напоминает русского князя, «мстителя за отечество», времен татаро-монгольского ига. И вообще персонаж стихотворения больше сосредоточен на собственных переживаниях, чем на «бедствиях отечества», что особенно заметно во второй части. Здесь содержится автохарактеристика героя, очень близкого, если не тождественного, своей исключительностью, избранностью («в себе одном / Нашел спасенье целому народу»), одиночеством («для моих желаний мир был пуст»), «деятельным умом» лирическому субъекту раннего Лермонтова. Исторический фон совсем не ощутим во второй части монолога, он здесь попросту не нужен: на первый план выдвигается личность в ее извечном противостоянии миру. В

романтическом контексте воспринимаются теперь заявленные в предыдущей части стихотворения максимализм героя («Бес- смертен иль забыт я навсегда»), какое-то даже демоническое начало в нем («одна, одна» «адская слеза» героя способна про- жечь землю и воскресить «мертвецов»¹) – черты, не характер- ные для средневекового человека, но зато свойственные миро- ощущению личности эпохи романтизма. В этом контексте по- иному воспринимается и сюжетная фрагментарность, подчерки- вающая в облике романтического героя таинственность, не нуж- дающуюся в комментариях и разъяснениях.

Так, неполнота, частичность «отрывка из...», требующего для правильного понимания смысла восстановления целого, оборачивается сюжетной «отрывочностью», делающей это вос- становление не только не обязательным, но и не нужным со- всем. Иными словами, фрагмент из задуманного большого про- изведения, будучи включенным в состав ранней лирики поэта без каких-либо помет и указаний (типа «из...»), приобретает жанровый «облик» отрывка. При внешней, видимой фрагмен- тарности, «Отрывок» оказывается внутренне целостным произ- ведением с эстетически самодостаточным, завершенным обра- зом миропереживания, в котором воплотился определенный, а именно романтический, тип отношения личности (лирического «Я») к миру. Видимо, сознавая это, Лермонтов меняет первоначаль- но нейтральное для данного стихотворения название «Мо- нолог» на более точное в жанровом Смысле – «Отрывок».

«Отрывок» – «Приметив юной девы грудь...» отличается от предыдущих стихотворений не только своим малым объемом (16 Строк), но и иной формой выражения авторского сознания.

¹ Ср.:Из померкших глаз
Слеза тяжелая катится...
Поныне возле кельи той
Насквозь прожженный виден камень
Слезою жаркою, как пламень,
Не человеческой слезой! («Демон» IV, 200)

Для Лермонтова форма третьего лица, к которой он обращается не без некоторого колебания¹, была попыткой отстранения от своего лирического субъекта. Но поэт еще не может вполне достичь этого. «Он» «Отрывка» – тот же лермонтовский «внутренний человек» или, по крайней мере, лишь другая его ипостась. И все же сама попытка объективации знаменательна: она давала возможность «взгляда со стороны», обеспечивала «эффект тайного наблюдения», что приближало лермонтовское стихотворение к антологической миниатюре.

Жанр антологической миниатюры был известен Лермонтову². Правда, опыты поэта «во вкусе древних» немногочисленны и приходятся лишь на самый ранний период его творчества («Цевница», 1828, «Дитя в люльке (Из Шиллера)», 1828, «Пан (В древнем роде)», 1829). По справедливому замечанию С.А. Кибальника, «психологическая напряженность, конфликтность лермонтовской лирики несовместимы с антологической поэтикой», с самой природой антологического жанра, стремящегося к гармонически уравновешенному строю стиха³. Однако антологическое начало проникает в другие жанры, в частности в отрывок, способствуя «зримому», «пластическому» отображению мгновений духовной жизни личности.

В «Отрывке» – «Приметив юной девы грудь...» антологическое начало обнаруживается в самом способе построения образа мира, в котором воспроизводится не целостная картина миропорядка, а какая-то его часть, фрагмент. Но за этим фрагментом угадываются контуры целого. фрагментарность проявляется и в приемах воплощения образа героя. Лермонтов использует здесь характерную для него двухчастную композицию, в основе

¹ Ср. первоначальный вариант четвертой строки стихотворения «Недвижно сердце у меня» (I, 348).

² См. об этом: Краков А.Я. Лермонтов и античность // Сб. статей в честь В.Л. Бузескула. Харьков, 1914. С.792-815; Вацуро В. Ранняя лирика Лермонтова и поэтическая традиция 20-х годов // Русская литература. 1964. № 3. С.46-50; Кибальник С.А. Русская антологическая поэзия первой трети XIX в. С96-97. и др.

³ Кибальник С.А. Русская антологическая поэзия первой трети XIX в. С.97.

которой лежит развернутое сравнение¹. Причем то, с чем сравнивается, изображается подробнее, чем то, что сравнивается: описанию персонажа стихотворения посвящено всего четыре строки. Собственно это даже не образ, а лишь штрих к портрету разочарованного героя.

Отмечено лишь одно, главное качество героя – охлажденность души («Недвижно сердце было в нем») как некое постоянное состояние, из которого уже ничто не может вывести его – ни «юной девы грудь», ни «взор, исполненный огнем». Одновременно в первой части задается мотив случайности, мимолетности жизни («Судьбой случайной, как-нибудь...»), который получает развитие во второй части стихотворения. Все в мире – в «дальние облака», и «седая пустыня вод», и «эти челноки, что гонят мимо ветерки», – предстает в «движенье» («Они блеснут, они пройдут!...»). В каждый отдельный момент этого бесконечного движения мир тот же и все-таки другой. Так в «Отрывок» входит мысль о неповторимости каждого мгновения жизни. Все меняется, исчезает и появляется, неизменно лишь одно – разочарованность героя с «недвижным» сердцем.

Эта мысль закрепляется в сознании читателя благодаря сравнению героя стихотворения с соколом, что сидит неподвижно «на скале морской» и «следит» «прилежным глазом» за ускользающей мимолетностью бытия: «И так проходит скучный час!» Герой, как и сокол, – лишь Зритель этой мимолетности, которая не находит отзыва в его душе.

Текучести, изменчивости бытия в каждый данный его момент противопоставлена в «Отрывке» «недвижность» лириче-

¹ Подобная архитектура свойственна целому ряду стихотворений поэта: «Нищий» (1830), «На темной скале, над шумящим Днепром» (1830-1831), «Солнце» (1832), «Романс» – «Стояла серая скала на берегу морском...» (1832), «Поэт» – «Отделкой золотой блистает мой кинжал...» (1838), «<М.П. Соломирской>» (1840), «<Графине Ростопчиной>» (1841).

ского персонажа, переживающего драму своего отпадения от мира. Драма героя не становится предметом тщательного изображения. Она, как и все в стихотворении, обозначена неясно, пунктирно, в мгновенном и случайном ее проявлении.

Очевидно, Лермонтов намеренно стремился создать у читателя ощущение фрагментарности, о чем свидетельствуют не только образы стихотворения, но даже и характер рифмовки. Благодаря парным рифмам, связывающим смежные стихотворные строки (а а в в с с...), произведение словно бы распадается на двуступиши – своеобразные малые лирические «осколки», в которых отражается фрагментарная картина ммира. Таким образом, название стихотворения – «Отрывок» полностью соответствует его жанровой форме.

Последнее стихотворение, имеющее помету «Отрывок» (в подзаголовке) – «Чума». Этот «странный отрывок» (Л.В. Пумпянский) был написан Лермонтовым, как известно, во время эпидемии холеры (в посторечии «чумы»)¹. В автографе приписка: «(1830. Августа)» – некогда холера особенно свирепствовала. Мемуары а дневники доносят до нас атмосферу тех событий, рисуют поистине апокалиптические картины селений и городов, отравленных «чумой»: красно-багровые пятна на небосклоне от горящих днем и ночью костров с «подливаемою в них смолою» («для очищения воздуха»), смрад от дымящихся куч навоза, запахи хлора, извести, уксуса... И на этом зловещем фоне бродят «в глубоком унынии» обезумевшие от страха и страдания люди с зажженными факелами, в покрывалах, с завязанными по самые глаза лицами, натертыми (в соответствии с медицинскими указаниями тех лет) дегтем и нефтью. «Обыватели приведены в какой-то тупой ужас», – заносит б августа 1830 года в свой дневник пастор И.С. Губер, член лютеранской консистории в Сара-

¹ С холерными событиями связаны также «Чума в Саратове (Cholera-morbus)» (подзаголовок – «1830 года августа 15 дня») и, возможно, «Смерть» – «Закат горит огнистой полосой...» (датировано «1830, октября 9»).

тове – эпицентре холерной эпидемии¹. Все человеческие чувства притуплились: не было даже слез по умершим, а был лишь один животный страх, подавляющий элементарное сострадание к ближнему². «Бывало, смотришь на эту горько-плачевную картину вымирающего человечества, – вспоминает другой очевидец, – волосы дыбом поднимались и темнело в глазах»³.

Очевидно, Лермонтову, находящемуся в то время в Москве, оцепленной военными кордонами (по случаю эпидемии), были известны многие подробности морового бедствия. Однако в «Чуме» он не пытается воссоздать «горько плачевную картину вымирающего человечества» в ее наиболее ярких деталях. В центре «Отрывка» – история двух друзей, которые в обстановке «тупого ужаса» оставались верны друг другу. В «страшный год», «когда всех занимала смерть одна», они «хранили чувство дружбы».

Толпами гиб отчаянный народ,
Вкруг них валялись трупы – и страна
Веселья – стала гроб — и в эти дни
Без страха обнимались они!.. (1, 157).

Лермонтова интересует не внешняя сторона событий, а их внутренняя суть: человек в его отношении к этим событиям,

¹ Дневник пастора Губера с 6-го по 31-е августа 1830 г. / Пер. с нем. // Русская старина 1878. Т.22. С.581. «Все страдали... судорогами... руки и ноги... холодели и синели, все тело обливалось холодным потом, под ложечкой давило, жажда была нестерпима и ничем не утолима; во рту и в горле жгло» (Там же. С.584).

² «Мнимо умершие и, видимо, находившиеся в обмороке страдальцы, быв плохо осмотренными, под предлогом предупреждения заразы, по распоряжению врачей засылались известью и с полопавшими от нее глазами, с сожженным ртом и в жестоких мучениях внятным шепотом молили о пощаде» (Шомпулов В.А. И дневника жандарма 30-х годов (Записки старого помещика) // Русская старина. 1897. Т.90. № 5. С.266).

³ Попов К.И. Записки о Саратове // Саратовский край: Исторические очерки, воспоминания, материалы. Вып.1. Саратов, 1893. С.197.

точнее – человек перед лицом смерти. Поэт тем самым переводит из современного ему конкретно-исторического плана в план вневременной, подчеркивая общечеловеческий смысл извечного противостояния, осложненного в «Чуме» его предельной катастрофичностью. Как и у Пушкина, автора «Пира во время чумы» и «Героя», буйство чумы в стихотворении Лермонтова – своего рода экспериментальная и в то же время глубоко символическая «ситуация», позволяющая воплотить трагический подвиг человека с неустрашимым злом, испытать стойкость человеческого духа в самых губительных для него условиях¹.

Поэтический замысел обусловил необычную форму стихотворения. Лермонтов акцентирует его фрагментарность – не только подзаголовком «Отрывок», но и нумерацией строф – с 79-й по 84-ю. Благодаря этому создается впечатление, что «Чума» – фрагмент какого-то большого произведения, на самом деле не существующего. Такой прием, когда стихотворение начиналось как бы не с «начала» (родственный прием «эквивалента текста»), позволял опускать описание самих событий «страшного года»: предполагалось, что оно содержится в «предыдущих», «опущенных» (ненаписанных) строфах. Нумерация как бы намекает на существование некоего фона – общей картины бедствий и страданий человеческих (его легко бы мог восстановить читатель-современник Лермонтова, если бы стихотворение попало ему в руки), в контексте которого ведется рассказ о судьбе двух друзей.

Лермонтов в «Чуме», как и в «Отрывке» – «Приметив юной девы грудь...» избирает форму повествования от третьего лица, обеспечивающую автору взгляд «со стороны». Поэт показывает здесь разные типы поведения личности перед лицом смерти. Один, юный «годами и дуди» «с тоской и ужасом глядел на гладный мор», молился и плакал «день и ночь», отталкивая от себя «и сон и пищу». Он словно ждал смерти. – «И час пробил!»:

¹ Грехнев В.А. Мир пушкинской лирики. Нижний новгород, 1994. С.273.

Стал медленно слабеть. – Хоть говорить
Не мог уж юноша, его недуг
Не отнимал еще надежду жить;
Казалось, судрожным движеньем рук
Старался он кончину удалить.
Но вот утих... взор ясный поднял он,
Закрыл – хотя б один последний стон! (I, 158).

Лермонтов поэтизирует медленное погасание «нежнейшего друга» на глазах у его старшего товарища, опуская «клинические» подробности болезни. Не это занимает поэта: его взгляд устремлен к внутреннему миру личности. Ему важно увидеть, как душа пребывает на грани жизни и смерти, как, мучительно страдая и тоскуя, покидает она пределы земного бытия.

Другой вариант поведения личности представлен в образе второго героя – человека, некогда страстного, но постигшего «жизни зло» и охладевшего, но не утратившего ни желания жить, ни способности любить, готового забыть о себе в минуту смертельной опасности. Состояние героя передается с помощью многочисленных глаголов, быстро сменяющих друг друга, обозначающих внешние признаки нарастающего душевного волнения, подавляемого мощным усилием воли.

Безмолвствуя, на друга он *взирал*,
И в жилах *останавливалась* «кровь»;
Он *вздрагивал*, *садился*. Он *вставал*,
Ходил, *бледнел* и вдруг *садился вновь*,
Ломал в безумьи руки — но *молчал* (I, 158).

Весь облик старшего друга («Как сумасшедший, руки сжав крестом, / Стоял...»), в «оцепенении», безмолвно («с открытым ртом») *взирающего* на «кончину» своего юного товарища, красноречиво свидетельствует о глубине и силе переживания.

В начальный период творчества, разрабатывая принципы раскрытия внутреннего мира личности, Лермонтов охотнее обращается к форме непосредственного, прямого самовыражения

– «изнутри», наиболее свойственной лирическому роду и художественной индивидуальности самого поэта. В «Чуме» же иной способ показа душевного состояния человека – «извне». Тем интереснее одна из первых попыток подобного изображения у Лермонтова¹.

Ситуация, положенная в основу стихотворения, при всей событийности, является лирической по своей сути, так как в ней раскрываются персонажи прежде всего с их внутренней, психологической стороны. Вместе с тем последний мрачный штрих:

Пришли к ним люди: зацепив крючком
Холодный труп, к высокой груди тел
Они без сожаленья повлекли,
И подложили бревен, и зажгли... (I, 158)

– вводит лирическую ситуацию в некую общую эпическую картину, в тот самый контекст со-бытия, на который указывает нумерация стрóf.

В повествовании о судьбе двух друзей ощущается присутствие автора. Его волнение, скрытое за эпически спокойной, сдержанной интонацией начала стихотворения, прорывается в финале, в скорбном многоточии, завершающем «отрывок» («и зажгли...»). Рассказ о романтической дружбе двух избранных существ, разлучаемых смертью, – не просто переживание автором каких-то частных подробностей «страшного года». Это прежде всего попытка поэта решить один из самых личных, мучительных для него вопросов – вопрос жизни и смерти как веч-

¹ Прием внешнего изображения внутренних переживаний личности Лермонтов перенесет позднее и в прозу. Так, напр., будет описано состояние Печорина у постели умирающей Белы: «Воды!, воды! – говорила она хриплым голосом, приподнявшись с постели. Он сделался бледен, как полотно, схватил стакан, налил и подал ей» (VI, 237)

ный и общий, отстраняясь от своего «Я», в форме зримых художественных образов.

Лермонтовым была написана еще и 85-я строфа, повествующая о смерти второго героя¹. Но поэт зачеркивает строфу (вероятно потому, что тема стихотворения – человек перед лицом смерти – была уже исчерпана), завершая стихотворение многоточием. Финальное многоточие, сообщая произведению видимость сюжетной оборванности, незавершенности, здесь как бы указывает на возможность различных вариантов отношения к со-бытию, таящему в себе для человека угрозу не-бытия. Из множества вариантов Лермонтов выбирает лишь два, включая переживание их в орбиту собственных размышлений о жизни и смерти. Поэтому «Чума», органически вписывается в «лирический дневник» Лермонтова, в поток раздумий его лирического субъекта над вечными вопросами бытия. Так оправдывается авторская помета – «Отрывок».

Внешняя фрагментарность, обрывочность стихотворения подчеркивает особый характер воплощенного в нем переживания, порождаемого определенным типом отношения личности к миру при подразумеваемом многообразии этих отношений.

Одним названием «Отрывок» объединены как будто бы испокон друг на друга стихотворения. «На жизнь надеяться страшась...» представляет собой исповедь лирического «Я» в духе «дневниковых» философских медитаций. «Три ночи я провел без сна – в тоске...» – тоже монолог, но уже «другого» «Я»

¹ Вариант автографа:

Когда ж потом в себя пришел живой
И увидел, что унесен мертвец,
Он завернулся в плащ широкий свой,
Чтоб ожидать бестрепетно конец.
И стал в глазах двоиться луч дневной,
Глав отяжелела как свинец,
И душу рок от тела оторвал
И будто сноп на землю он упал! (I, 437).

(предполагаемого «другого», по замыслу автора). «Приметив юной девы грудь...» и «Чума» – лирические повествования от третьего лица. Первое стихотворение – своего рода набросок «портрета души» романтической личности на фоне текучего мгновения вечности. В «Чуме» запечатлен фрагмент бытия в его трагическом изломе, прошедшем по душам и сердцам людей. «Отрывочность», фрагментарность по-разному обозначена ж этих произведениях. В «Отрывках» «На жизнь надеяться страшась...» и «Три ночи я провел без сна – в тоске...» она выявляется вполне только в контексте целого – «лирического дневника». В «Приметив юной девы грудь...» и особенно «Чуме» фрагментарность акцентирована и очевидна без соотнесенности с ранней лирикой поэта. Но у всех названных выше стихотворений есть нечто общее, что и дает им право называться «Отрывками». Речь идет о характере лирического переживания, вызываемого ощущением дискретности, разорванности бытия, его зыбкости, изменчивости, осознанием невозможности постижения мира в его целокупности при неутоленности желания объять в «краткий миг» «пространство без границ, течение века».

Опыты Лермонтова в жанре отрывка, как видим, единичны. Но значение данной жанровой формы в лирике поэта определяется не количеством созданных произведений, а опытом, который приобретает поэт в процессе работы над отрывком. Лермонтов усваивает самый принцип фрагментарности, обусловливающий особый способ воплощения образа мира и человека в его переживании этого мира. Фрагментарное начало органично входит в другие жанры лермонтовской лирики, накладывая отпечаток на свойственные им образы миропереживания, по-разному проявляясь в стихотворениях.

Так, Лермонтов нередко, особенно в ранней лирике, использует полемические зачины» («жестовые отталкивания»), указывающие на дилеммный характер лирического переживания («за текстом»), и одновременно его фрагментарность, отрывочность («в тексте»). Например: «*Нет. я не требую вниманья...*»

(«В альбом», 1830); «Нет смерти здесь; и сердце вторит: *нет...*» («Очи.N.N.», 1830); «Боюсь не смерти я. О *нет!*...» («1830. Майя. 16 число»); «*Нет!* мир совсем пошел не так...» («Трубецкому», 1831); «*Нет*, я не Байрон, я другой...» (1832)¹.

Сходно с конструкцией зачина «Нет ...» другое встречающееся у Лермонтова начало стихотворений с «отрицающей» семантикой, которое также подразумевает «отталкивание», сообщающее всему произведению полемический пафос: «*Не привлекай* меня красой!..» («К.....», 1829), «Ты *не* хотел! но скоро волю рока ...» («К N.N.», 1829), «*Не играй* моей тоской...» («К N.N.», 1829), «*Не обвиняй* меня, Всесильный...» («Молитва», 1829), «*Не говори*: одним высоким...» («К***», 1830). «*Не думай*, чтоб я был достоин сожаленья...» («К***», 1830), «*Не говори*: я трус, глупец!..» («К...», 1830), «О, *не* скрывай! ты плакала об нем...» («К***», 1831), «Я *не* люблю тебя; страстей...» (1831), «*Не смейся*, друг, над жертвою страстей...» («Подражание Байрону», 1830-1831), «*Не ты*, но судьба виновата была...» («К***», 1830-1831), «*Не медли* в дальней стороне...» («К***», 1830-1831), «*Не могу* на родине томиться...» («Стансы», 1830-1831), «Я *не* унижусь пред тобою...» («К***», 1832).

Привычка начинать подобным образом стихотворения сохраняется у Лермонтова и в зрелой лирике, хотя полемический дух ей уже не будет свойствен в такой степени, как ранней: «*Не смейся* над моей пророческой тоскою...» (1837), «Я *не* хочу, чтоб свет узнал...» (1837?), «*Не* верь, *не* верь себе, мечтатель молодой...» («Не верь себе», 1839), «*Нет*, *не* тебя так пылко я люблю...» (1841).

Стихотворение благодаря такого рода зачину начинается внезапно, сразу же задается интонация спора, полемики. Лирический субъект словно давно уже ведет с кем-то непрекращаю-

¹ «В произведениях Лермонтова утверждение не выдвигается на первый план: он говорит «да» гораздо реже, чем «нет». Но источники отрицания, гнева и разочарования Лермонтова является скрытое за этим утверждение идеалов и положительных ценностей жизни» (Максимов Д.Е. Поэзия Лермонтова. С.16).

щийся диалог (о чем как будто бы свидетельствуют заглавия стихотворений – «К...», предполагающие наличие адресата). На самом же деле это спор лирического героя с самим собой, вызванный диалогичностью его сознания, мучительным разладом не только с миром, но прежде всего с собой¹. В стихотворении отражается лишь кульминационный момент этого внутреннего диалога-спора, когда несогласие лирического субъекта со своим воображаемым «оппонентом» достигает высшей точки и он «взрывается» взволнованной репликой, императивность интонации которой («Не привлекай...», «Не играй...», «Не обвиняй...», «Не говори...» и т.д.) передает всю напряженность его душевного состояния².

Лермонтов, без сомнения, знал силу эстетического воздействия пропусков текста, неожиданного начала и обрыва повествования, хотя и не пользовался этим приемом так часто, как Пушкин в своей поэзии. Разумеется, не всякий обрыв может выступать в качестве «эквивалента текста». Иногда он свидетельствует лишь о том, что перед нами начало какого-то произведения, его незавершенность не обладает тем художественным смыслом, который превращает «отрывок из...» во внутренне целостное при всей его фрагментарности произведение. Эскизность подобных поэтических опытов обычно бывает очевидна (см., напр.: «10 июля (1830)», «Приветствую тебя, воинственных славян» (1832), «Лилейной рукой поправляя» (1841), «На бурке под тенью чинары», (1841), «Это случилось в последние годы могучего Рима»?)

Отточия не всегда выступают в роли «эквивалентов текста». Например, в стихотворениях 1829 года «Веселый час», «К

¹ См. об этом подробнее в параграфе, посвященном посланию.

² Вообще экспрессивно-взрывные начала стихотворений – одна из ярких особенностей лермонтовского стиля. См., напр.: «Свершилось! Полно ожидать...» (1830), «О, полно извинять разврат!...» («К***», 1830-1831), «О, полно ударять рукой...» («Звуки и взор», 1830-1831), «Оставь напрасные заботы...» («К***», 1832), «Я жить хочу! Хочу печали...» (1832), «Безумец я! Вы правы, правы!» (1832), «Что толку жить!... Без приключений...» (1832) и др.

Гению», «Наполеон» они наделяются функцией, отличной от той, что закреплена за ними в отрывке как жанровом образовании. Так, в стихотворении «Веселый час» у примечания («Стихи в оригинале найдены во Франции на стенах одной государственной темницы») и пропусков строк (5, 6, 8, 9) в последней строфе одна и та же роль: они используются с целью мистификации для того, чтобы создать впечатление подлинности, «оригинальности» текста, «натуральности» его неполноты (но не фрагментарности), объясняемой необычностью «материала», на котором «записаны» стихи («стены темницы»). В элегическом послании «К Гению» у отточия, делящего его на две равные части, функция психологической паузы, которая призвана передать волнение лирического героя при воспоминании о «прошедших, милых» годах, о «любви живых упоеньях». В стихотворении «Наполеон» отточие после пятой строфы совпадает с кульминационным моментом песни о судьбе «героя дивного», которую слагает «певец возвышенный», увлеченный собственным вдохновением; второе отточие перед последней восьмой строфой обозначает резкий композиционный переход от чески «певца» к явлению перед ним «тени» Наполеона.

Для того, чтобы пропуск стихотворных строк ощущался как «эквивалент текста», то есть оказывался семантически нагруженным, он должен быть композиционно выдвинут – иными словами, должен находиться в начале или конце произведения. Тогда и создается впечатление подчеркнутой фрагментарности стихотворения.

Так, незаконченность стихотворения «Когда последнее мгновенье» (1832?), по аналогии с фрагментарностью пушкинского стихотворения «Ненастный день потух...» (1824), может быть понята как признак, указывающий на жанровую форму отрывка. Финальные отточия выполняют в обоих произведениях одну и ту же функцию. Взмолванный лирический субъект Пушкина, будучи не в состоянии продолжать речь, обрывает ее энергичной «недоговоренной» фразой «Но если...». «Длинный

графический ряд точек символизирует эту силу отчаяния, это трагическое бессилие выразить словами родившиеся мучительные, мысли и видения»¹. В таком же контексте воспринимается и заключительное отточие после фразы «Но берегись мне изменить;» в лермонтовском стихотворении (последнее, правда, не поднимается до пушкинской глубины и страстности переживания). И у Пушкина, и у Лермонтова финальные отточия выступают в роли «эквивалента текста», обозначающего фрагментарность лирического высказывания.

Как «эквивалент текста» можно рассматривать и отточие, открывающее стихотворение «Великий муж! Здесь нет награды» (18367). Существует предположение, что начальная строфа была написана поэтом. Но по какой-то причине верхняя часть рукописи оказалась оторванной. Вступительное отточие в лермонтовском произведении напоминает по своей функции начальную строку стихотворения Пушкина «Гроб юноши* («... Сокрылся он...»)), которое, как уже отмечалось, сам поэт называл «отрывком». Не исключено, что Лермонтов, «сознавая типичность ситуации, отказался от конкретизации имени «великого мужа» и «намеренно придал стихотворению черты фрагмента»².

Вероятно, к этому же стремился Лермонтов, работая над переводом 5-й песни поэмы Байрона «Мазепа» (1818) – «Ах! ныне я не тот совсем» (1830?). Поэт превращает монолог Мазепы в исповедь лирического героя, используя «взрывной» «полемический зачин», многоточия отточия (в том числе финальное) для передачи взволнованности, эмоциональной напряженности и фрагментарности лирического высказывания. Под пером Лермонтова фрагмент поэмы становится внутренне завершенным произведением (о чем свидетельствует исчерпанность темы «любви минувшей»), близким к жанру отрывка.

Пропущенная строка не всегда обозначается у Лермонтова отточием. Но на ее отсутствие может указывать несбывшееся

¹ Виноградов В.В. Стиль Пушкина. М., 1947. С.80-81.

² Лермонтовская энциклопедия. С.81.

«рифмическое ожидание», как, например, в стихотворении «Не смейся над моей пророческой тоскою» (1835-1836?). Заключительная, несущая в себе полемический заряд строка («Пусть! я им не дорожил») без парного рифмующегося с ней стиха оказывается «выдвинутой», акцентированной, что сообщает всему произведению фрагментарный характер¹.

Анализ жанровой формы отрывка и особенностей выражения фрагментарности в произведениях других жанров позволяет уточнить представление о «лирическом дневнике» как специфическом метажанровом образовании у Лермонтова. В «лирическом дневнике» воплотилось противоречивое в сущности своей мироощущение «лермонтовского человека». С одной стороны, в собственном «дневнику» напряженном монологизме отразились мощь мысли и духа личности, претендующей на всеохватность бытия, уверовавшей в свою способность постичь мир и самое себя во всей полноте и «текучести» своего внутреннего «Я». Но, с другой стороны, «лермонтовский человек», открывая дискретность, неустойчивость, изменчивость бытия, убеждается в относительности своего знания о нем, невозможности объять мир целиком и сразу в силу его постоянного становления, движения, в каждой точке которого он тот же и уже иной. Отсюда неутоленность духовной жажды (именно принципиальная ее неутоленность), которой отмечен «лермонтовский человек», неуспокоенный и мятежный.

Это не две разные стороны, характеризующие лермонтовское восприятие мира, но *единое* в своей антитетичности, внутренне драматичное мироотношение, получающее наиболее яркое воплощение в двух взаимосвязанных друг с другом жанровых формах – монологе и отрывке. Монолог – ведущий жанр лирики Лермонтова, определяющий своеобразие его «дневника», – предназначен для воспроизведения внутренней жизни

¹ Видимо «оборванность», «недоговоренность», стихотворения «Не смейся над моей пророческой тоскою» смущала издателей сборника «Вчера и сегодня», где оно было опубликовано без последней строки (Кн. 2. 1846. С.153) (См.: II, 333).

личности в ее подвижности, «процессуальности». В то же время монолог по природе своей фрагментарен, ибо в нем всегда воспроизводится какой-то момент длящегося состояния личности, «выхватывается» какое-то мгновение из потока ее напряженных раздумий о мире и о себе (и в этом смысле можно сказать, что не всякий отрывок – монолог, но всякий монолог – отрывок). Фрагментарность монолога может быть не явной. Обычно она устанавливается лишь в контексте «лирического дневника». Но в том же контексте «дневника», восстанавливающем ощущение единства личности, «текучести» **се** сознания, фрагментарность монолога преодолевается.

В свою очередь и отрывок, акцентируя свою фрагментарность, сам как бы стремится ее преодолеть. Знаки, сигналы незавершенности («эквиваленты текста», «полемические зачины», финальные многоточия и т.п.) осознаются таковыми именно потому, что они указывают на нечто большее, целое, частью которого является данный фрагмент. Попадая в «пространство» «лирического дневника», отрывок занимает свою «нишу» в «истории души человеческой». «Центростремительные» жанровые тенденции в ранней лирике Лермонтова, вследствие напряженной сосредоточенности его лирического субъекта на своем внутреннем мире, оказываются сильнее «центробежных». Поэтому «лирический дневник» не распадается на фрагментарные «страницы», но все время воссоздается как метажанровая целостность, скрепленная единством сознания стоящей за ней личности.

ГЛАВА ВТОРАЯ

Судьбы традиционных жанров

Монолог и отрывок, безусловно, определяют «лицо» ранней лирики Лермонтова, ее своеобразие. Но для Лермонтова сохраняют свою ценность и традиционные жанры (элегия, послание, песня, баллада), несущие в себе огромный эстетический опыт, освоение которого было необходимо начинающему поэту.

Когда поэт обращается к традиционному жанру как «представителю творческой памяти в процессе литературного развития» (М.М. Бахтин) он вольно или невольно приобщается к тому типу миропереживания, специфическому для каждого жанрового образования, который сложился до него. В классические эпохи с их развитым жанровым мышлением вхождение неповторимо индивидуального, личного переживания в жанровый канон имело высокий эстетический смысл. Поэт как бы «примерял» к себе те отношения с миром, которые уже были художественно открыты и освоены, соотнося свое личное переживание с духовным опытом, накопленным до него, и определяя место этого (своего) переживания в общей системе духовно-эстетических ценностей, выстраданных человечеством.

Пока сохраняет свою привлекательность тот или иной тип миропереживания, жанр, его порождающий, продолжает жить,

возрождаясь и обновляясь в каждом новом произведении. Степень жанровой новизны зависит от многих факторов, прежде всего от таланта поэта и творческих задач, стоящих перед ним. Не последнюю роль будет играть жанровое окружение-контекст, в который входит та или иная индивидуальная жанровая форма.

Что же происходит с традиционными жанрами, когда они попадают в «силовое поле» «лирического дневника» Лермонтова? Как сказываются на них «центробежные» жанровые тенденции, которыми отмечено лирическое творчество поэта?

Элегия: в глубины лирического «Я»

Элегию относят обычно к числу устойчивых жанровых образований в лирике Лермонтова¹. Ведущая роль элегии в жанровой системе романтизма, определяемая ее устремленностью к воплощению жизни души и сердца, делает естественным ожидание особого, привилегированного положения этого жанра в лирике Лермонтова, что характерно, например, для поэзии Жуковского, Батюшкова, Пушкина, Баратынского. Однако место «ультраромантической» (Белинский) элегии в жанровой системе Лермонтова не более значительное, чем то, которое занимают в ней послание, романс или баллада. И дело не только в том, что стихотворений, относящихся к элегическому жанру, у поэта не так уж много (с большей или меньшей долей условности к «числой» элегии можно было бы, вероятно, отнести около полутора

¹ Элегии «повезло» больше, чем другим лирическим жанрам. От необходимости специально останавливаться на вопросах поэтики элегического жанра избавляет наличие целого ряда посвященных его теории и истории работ, которые мы учитываем в своем исследовании (см., напр.: Фризман Л.Г. Жизнь лирического жанра: русская элегия от Сумарокова до Некрасова. М., 1973; он же. Эволюция русской романтической элегии (Жуковский, Батюшков, Баратынский) // К истории русского романтизма. М., 1973. С.73-106.; Григорьян К.Н. «Ультрамариновый род поэзии» (Из истории русской элегии) // На путях к романтизму. Л., 1984. С.172-193; он же. Пушкинская элегия (Национальные истоки, предшественники, эволюция) Л., 1990; Манн Ю.В. Поэтика русского романтизма. М., 1976. С.142-153; Грехнев В.А. Лирика Пушкина... С.134-232 и др.).

десятка произведений). Суть в том, что вряд ли можно найти в лирическом творчестве Лермонтова другой жанр, который обладал бы столь неопределенными, «размытыми» жанровыми признаками, как элегия. Вполне понятное стремление исследователя к заманчивой четкости жанровых дефиниций всякий раз наталкивается на реальную сложность лирики Лермонтова, ее нетрадиционность даже в рамках, казалось бы, классических жанровых форм.

Как известно, Лермонтов только двум стихотворениям дает название «Элегия» – «О! Если б дни мои текли...» (1829) и «Дробись, дробись, волна ночная...» (1830). Жанровые обозначения, вынесенные в заглавия, свидетельствуют об осознанности обращения поэта к широка распространенной элегической традиции. Важно понять, что в этой традиции привлекает Лермонтова, кого он берет себе в учителя, на какие образцы опирается. Ведь «чем полнее и конкретнее знаем мы жанровые контакты художника, тем глубже можем проникнуть в особенности его жанровой формы и правильнее понять взаимоотношение традиции и новаторства в ней»¹. Важно увидеть, как трансформируется у Лермонтова каноническая жанровая форма элегии под воздействием жанровых процессов, пронизывающих его лирику.

В поле зрения Лермонтова, осваивающего элегический канон, попадают все известные в то время жанровые модификации: уже архаичная к 30-м годам «унылая» элегия, классический тип которой в сознании читателей был прочно связан с именем Жуковского, того, кто «первый на Руси выговорил элегическим языком жалобы человека на жизнь»²; получившая распространение, благодаря Батюшкову, элегическая жанровая форма, ори-

¹ Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. С.183.

² Белинский В.Г. Т.7. М., 1955. С.190. Как справедливо пишет К.Н Григорьян, понятие «унылой» элегии нуждается в уточнениях. Речь идет не об «унынии» – словесном обозначении определенного психологического состояния. Знакомого каждому, а – о поэтическом мироощущении, сложном и тонком» (Григорьян К.Н. Пушкинская элегия. С.105.)

ентированная на античные образцы и антологическую поэзию; так называемая историческая, или монументальная элегия с ее заметным эпическим началом, возникшая в творчестве Батюшкова в результате его настойчивых стремлений «область элегии расширить»; психологическая элегия в том ее развитом и сложившемся виде, который формируется в лирике Баратынского. Учитывает Лермонтов и элегический опыт Пушкина-романтика.

Эта удивительная для юного поэта осведомленность в многообразии путей жанрового развития элегии обнаруживается уже в его ученических опытах. Первое дошедшее до нас стихотворение Лермонтова – пейзажный набросок «Осень» (1828) – исследователи связывают с самой старшей жанровой традицией – традицией «унылой» элегии¹.

«Цевница» (1828) выполнена уже в иной манере, свидетельствующей о восприятии поэтом, очевидно, не без воздействия А.Ф. Мерзлякова и С.Е. Раича, классической традиции, преломленной через «античную» поэзию Батюшкова². Точнее, в «Цевнице» классическая традиция наложилась на школу «унылой» элегической поэзии. Персонифицированные «грустные мечты», что «сидят задумавшись», ностальгическая устремленность в прошлое («Там некогда...», «Там некогда...»), память о «последней любви», а самое главное – воспоминание, «утеха страждущих, спасенье в тишине» («О милое, души святое воспоминанье!»), – все это отзывается Жуковским, несет на себе печать его элегической музыки³.

¹ См.: Лермонтовская энциклопедия. С.356-357.

² Там же. С.606-607.

³ О литературных связях Лермонтова с Жуковским см.: Нейман Б.В. Лермонтов и Жуковский // Русский библиофил. 1914. № 6. С.5-15.; он же. Русские влияния в творчестве Лермонтова // Жизнь и творчество М.Ю. Лермонтова. М., 1941. С.435-437; Шувалов С.В. Влияние на творчество Лермонтова русской и европейской поэзии // Венок М.Ю. Лермонтову. С.301-303; Федоров А.В. Лермонтов и литература его времени. Л., 1967. С.6, 34, 46-48 и др.

Вообще воздействие Жуковского на молодого Лермонтова более значительно, чем обычно представляется. Причем влияние Жуковского обнаруживается не только в прямых реминисценциях, разного рода заимствованиях, но прежде всего в усвоении Лермонтовым жанровых уроков признанного мастера. Речь идет не о формальном использовании традиционно-элегических формул, образов-клише – знаков определенной жанровой культуры, представителем которой в глазах современников бил Жуковский. Молодой Лермонтов пытается освоить самый образ миропереживания, свойственный «унылой» элегии, например, в стихотворении «Вечер после дождя» (1830). Создавая это произведение, Лермонтов, вероятно, помнил об элегии Жуковского «Вечер» (1806).

В противном случае трудно объяснить явную перекличку начал поэтических текстов, принадлежащих разным поэтам:

Лермонтов	Ср.:	Жуковский
	Уж вечер... облако» померкнули края, ... уж <i>гаснет небосклон</i> , <i>Последний луч</i> зари на башнях умирает;	<i>Прощальный</i>
<i>луч на вышине колонн,</i>		
Последняя в реке <i>блестящая</i> струя		На куполах, на
трубах и крестах		
<i>С потухшим небом угасает</i> ¹ .		<i>Блестит, горит</i>
в обманутых очах...		

(1, 101).

Очевидно, что Лермонтов хотел сообщить своему стихотворению то же лирическое настроение, которым пронизана элегия «Вечер». И в том и в другом стихотворении картина угасающего вечера, своеобразная поэтическая интродукция, важна не сама по себе. Пейзаж – лишь способ выражения переживаний лирических субъектов. Несомненно сходство их внутренних со-

¹ Жуковский В.А. Собр. соч.: В 4 т. Т.1. М., 1959. С.47.

стояний – душевной сосредоточенности, при которой возникает ощущение полного слияния с природой. Лирические субъекты обеих элегий чутко всматриваются в окружающий мир, согласный с их эмоциональным настроем (Жуковский: «Простершись на траве под ивой наклоненной, / Внимаю...»; Лермонтов: «Гляжу в окно...»).

Правда, у Жуковского за пейзажной увертюрой следует элегическая медитация лирического субъекта, предающегося размышлениям о «протекших временах», друзьях – «спутниках», о своем предназначении. Лермонтов же ограничивается лишь пейзажной зарисовкой. Только отдельные косвенные скульпные детали («обманутые очи», поэтический образ «цветка» с поникшею головкой – «как девушка в печали роковой»), усиливая элегическое звучание стихотворения, намекают на характер мироощущения лермонтовского лирического героя, вписывающийся в эмоциональный спектр «унылой» элегии.

Отказ от прямого, открытого выражения личного чувства, «растворенность» переживания в пейзаже можно обнаружить и в некоторых других стихотворениях Лермонтова, например: «Оставленная пустынь мной» (1830), «Кладбище» (1830). Эти элегии, а также «Завещание» – «Есть место: близ тропы глухой...» (1831), «Унылый колокола звон» (1830-1831) связаны с традицией «кладбищенски поэзии»¹, воспринятой Лермонтовым, вероятно, не без помощи Жуковского – переводчика европейски знаменитой «Elegy written in a Country Churchyard» (1751) Т. Грея². С легкой руки Жуковского в русскую элегическую поэзию вошла «кладбищенская» тема, и «наш Парнас», как

¹ О воздействии английской «кладбищенской поэзии» на русскую литературу см.: Левин Ю.Д. Английская поэзия и литература русского сентиментализма // От классицизма к романтизму: из истории международных связей русской литературы. Л., 1970 С.195-297; История всемирной литературы: В 9 т. Т. 5. М., 1988. С.66-67 и др.

² О знакомстве Лермонтова с «Сельским кладбищем» свидетельствует поэма «Черкесы» (1828), начальные строки которой навеяны этой элегией Жуковского (см.: Лермонтовская энциклопедия. С.169).

писал один суровый критик, превратился в «кладбище, где валяются черепы, кости, полуразвалившиеся гробницы и кресты могильные»¹. Действительно, «Сельское кладбище» Грея-Жуковского, ставшее «родиной русской поэзии» (В.С. Соловьев), вызвало целый поток подражательных произведений, не иссякавший на протяжении первых 10-летий XIX века.

«Кладбищенская поэзия», очевидно, привлекла Лермонтова возможностью непосредственного обращения к вечной теме жизни и смерти, всегда волновавшей его. Индивидуальная склонность поэта к философскому осмыслению бытия встретилась с литературной традицией, при помощи которой эта склонность могла быть реализована.

В «кладбищенской» элегии, какой она предстала русскому читателю в первом переводе Жуковского (второй был выполнен в 1830 году), предмет переживания становится равенство всех людей перед вечным законом бытия:

На всех ярится смерть – царя, любимца славы,
Всех ищет грозная ... и некогда найдет;
Всемощны судьбы незыблемы уставы:
И путь величия ко гробу нас ведет
(«Сельское кладбище», 1802)².

В переживании неотвратимости смерти, перед лицом которой уходит на второй план все мелкое, суетное, растворяется лирическое «Я» осознающее свое родство со всем человечеством. Приобщаясь к его духовному опыту, лирический субъект Жуковского получает возможность соотнести с ним свое переживание. Личное чувство скорби при этом если не мнималось, то, по крайней мере, упорядочивалось, будучи включенным в систему общечеловеческих скорбей и переживаний. При-

¹ Житель Бутырской слободы [Глаголев А.Г.]. Еще критика (Письме редактору) // Вестник Европы. 1820. № 11. С.213-214.

² Жуковский В.А. Т.1. С.30.

частность к родовому началу смягчает трагизм смерти: лирический субъект «Сельского кладбища» Жуковского принимает ее неизбежный приход, подчиняясь «незыблему уставу» «всемощных судьбы».

Лирический герой лермонтовских элегий «Оставленная пустынь предо мной» и «Кладбище» не утратил еще чувства родства с «мы». Не случайно поэтому в первом стихотворении возникает форма множественного числа – «нам» («нам говорит о таинствах гробов»), а во втором – роящиеся на закате дня «мошки» уподобляются «народу существ с душой, уставших от работ». Вероятно, именно с осознанием лирическим субъектом своей принадлежности к разряду «существ с душой» и связана та примиряющая просветленность, которая улавливается в эмоциональном строе «Оставленной пустыни...» и особенно «Кладбища».

Чувством родства с «мы» может быть объяснена и сосредоточенность лермонтовского лирического героя на раздумьях не о субъективном, преходящем, но об общем и неизменном, «чему нет слов, что выше теплого участия, святей любви, спокойней счастья» («Оставленная пустынь...»). Столь возвышенный настрой души исключает все интимное, частное, что оказывается как бы неуместным в свете всечеловеческого и вечного. Лишь по некоторым деталям, как и в элегии «Вечер после дождя», можно судить о душевном состоянии личности, предающей философским размышлениям. Так, финальные раздумья в «Оспенной пустыни...» о человеке, его мятущемся сердце, которое никак может обрести покой, продолжая «по коней» и «любить», и «бесконечно ненавидеть», позволяют догадываться, какого рода «чувствование» «теснится» в грудь лирического субъекта. В этих раздумьях сквозит что-то очень личное, идущее не от жанровой традиции, но от характера мироощущения лермонтовского «внутреннего человека», воспринимающего жизнь в борении противоположных начал.

Еще более завуалированным предстает внутренний мир лирического субъекта «Кладбища». Здесь многое напоминает о «кладбищенской» элегии: и созерцающий герой («все смотрел, смотрел / Вокруг себя»), занятый мыслями о суетности земного бытия и величии Творца («Стократ велик, кто создал мир! ве-

лик!)), и редкое, если не сказать исключительное, для «лермонтовского человека» состояние умиротворенного спокойствия, при котором только и могут возникнуть такого рода мысли.

Вкруг *тихо, сладко* все, как мысль о ней...

Этот необычный для Лермонтова образ «сладкой тишины», раскрывающий не столько состояние природы, сколько состояние лирического субъекта, ощущающего гармонию в душе и окружающем мире, явно навеян Жуковским¹.

Но «кладбищенский» пейзаж, настраивающий на мысли о высоком и вечном, в стихотворении Лермонтова не просто одухотворен присутствием «Я», как, например, у Жуковского. Пейзаж насквозь пронизан эмоциональным переживанием лирического субъекта, окрашен его настроением:

..... Невольно голова
Наполнилась мечтами; — вновь очей
Я не был в силах оторвать с камней.
Один ушел уж в землю, и на нем
Все стерлося; там крест к кресту челом
Нагнулся, будто любит, будто сон
Земных страстей узнал в сем месте он... (1, 126)

На волне лирического переживания возникает выразительная деталь, неожиданная у юного поэта:

Краснеючи, *волнуется* пырей

¹ Ср.: «Как *сладко в тишине* у берега струй плесканье!» (В.А. Жуковский «Вечер»). «...Тишина в «Вечере» — и тишина реальная, и тишина душевная. Она станет в дальнейшем одним из излюбленных образов поэта. Не «умирание», а этот сложный образ тишины объединяет в элегии Жуковского человека и природу» (Семенко И. Жизнь и поэзия Жуковского. С.86).

На солнце вечера, —

которая вносит какую-то едва уловимую беспокойную, тревожную ноту в картину благостного умиротворения. Заключительное упоминание о «сем царе над общим злом» — человеке «с коварным сердцем, ложным языком», выпадающем из мировой гармонии, делает эту ноту более устойчивой. Она начинает звучать диссонансом в общем «надмогильном» хоре, славящем Творца. Так приподнимается завеса над внутренним миром лермонтовского лирического субъекта, угадываются волнения, скрытые в глубинах его души.

Иной, уже не опосредованный, а прямой, более свойственный Лермонтову способ самовыражения лирического субъекта в элегии «Унылый колокола звон». Характер переживания задается с первых же строк стихотворения:

Унылый колокола звон
В вечерний час мой слух невольно потрясает,
Обманутой душе моей напоминает
И вечность и надежду он (I, 254).

Образ звучащего колокола не раз возникает в лермонтовской лирике. Семантика его неоднозначна. В «Оставленной пустыни...» на молчаливый колокол как бы падает тень святости скорбной «обители», развалины которой созерцает «вечернею порой» лирический субъект.

Его (бывало) заунывный глас
Звал братии к всенощне в сей мирный час! (I, 115)

«Глас» колокола символизирует здесь не только родство «братии», избравших отрешенную от мирских сует, угодную Богу жизненную стезю, но и является знаком духовного единения людей вообще.

Чаще звук колокола у Лермонтова служит печальным напоминанием живущим о смерти. И в этом случае он связан с мотивом мук и страданий, сопровождающих человека на всем протяжении его недолгого земного пути.

..... сквозь шум ветра дальний звон
Порой прорвавшись гудит;
То отголосок похорон.
То звук могилы над землей,
Умершим весть, живым укор...

.....
.....

Пугает сердце этот звук
И возвещает он для нас
Конец земных недолгих мук,
Но чаще новых первый час...

(«Метель шумит, и снег валит», 183.1. I,

218).

Звон колокола, разнося весть о кончине, одновременно может быть и «гласом» бессмертия. Ибо такова, по Лермонтову, диалектика бытия: «смерть и бессмертье, жизнь и погибель» («Песня» – «Колокол стонет...», 1830-1831) неизменно рядом. Образ звучащего колокола наделяется при этом каким-то высшим субстанциальным смыслом. В его скорбно-величавом звучании словно скрывается главная тайна бытия, пред которой едины все.

Он возвещает миру все, но сам –
Сам чужд всему, земле и небесам

(«Кто в утро зимнее, когда валит», 1831.I,

229)¹.

В элегии «Унылый колокола звон» сохраняются все рассмотренные выше значения словообраза «колокол». Правда,

¹ Напомним еще одно значение, которое получает образ колокола в гражданской лирике поэта: здесь он выступает как символ вольности (см.: «Приветствую тебя, воинственных славян», 1832, «Поэт» – «Отделкой золотой блистает мой кинжал...», 1838).

здесь они не явлены непосредственно, а лишь восстанавливаются в контексте лермонтовской лирики. Вместе с тем возникает и новый, очень важный смысловой оттенок.

«Обманутая душа» лирического субъекта элегии, внимая «унылому» звуку колокола, вряд ли способна с наивной простотой довериться утешительной надежде, обещающей всем бессмертие «Там». Лирическому герою нужно утвердиться здесь, на земле, «сохранив» наперекор судьбе, а может быть, и самой смерти свой «возросший деятельный гений». Напряженно переживая свои отношения с вечностью, он не хочет смириться с уравниванием «всех» перед лицом смерти. Претензии лирического героя к жизни и людям могут показаться слишком высокими. Но ведь он не из разряда существ обыкновенных. Он тот,

... кто в грудь втеснить желал бы всю природу,
Кто силится купить страданием своим
И гордою победой над земным
Божественной души безбрежную свободу (I, 255).

Уникальное, неповторимое «Я» лирического субъекта протестует против признания конечности своего земного бытия, о чем столь ощутимо напоминает ему «унылый колокола звон». Не потому ли «потрясает» лирического героя этот «звук могилы над землей».

В своем переживании трагизма смерти лирический субъект элегии оказывается бесконечно одиноким. «Умам посредственных людей» не понять его мучений. Лирическому герою не на что и не на кого опереться в своих страданиях. Он как «яркий пламень», которому суждено «погаснуть на скале сырой» «без пищи». Сознывая свою исключительность, лирический субъект не может и не хочет затеряться в спасительном «Мы», чтобы обрести душевное успокоение в причастности к «роевому» началу жизни. Звук колокола ясно говорит лирическому субъекту о его отчужденности от людей, отпадения не просто от «света» с «хитрой клеветой» и «скучными наслаждениями», но от самого

мироустройства, обрекающего чувствующую и мыслящую личность на духовное одиночество¹.

Сходный мотив развивается и в стихотворении «Завещание» («Есть место: близ тропы глухой...»). Здесь объектом лирического переживания является не кладбище, где мирно покоится прах людей, отныне равных перед Богом, – культовое, священное место для живущих (как в традиционной «кладбищенской» элегии²), а воображаемая лирическим героем собственная одинокая могила «в лесу пустынном, средь поляны», «близ тропы глухой», всеми забытая, никем не оплакиваемая. Разве что какой-нибудь «пришелец» – «добрый человек», внезапно застигнутый грозой в лесу, присядет отдохнуть на могильном «диком камне».

Вообще «прохожий», «странник», «путник», который, «опершись на камень гробовой, вкушает сладкое мечтанье» (Батюшков «На развалинах замка в Швеции», 1814), или склоняется «на миг, усталый, в задумчивый и сладкий сон» (Гнедич

¹ В близком значении предстает звон монастырского колокола в поэме «Мцыри». «Здесь звук колокола вещает... отъединенность центрального персонажа от торжествующего и отмеченного высшим знаком миропорядка» (Манн Ю.В. Поэтика русского романтизма. С.208)

² См., напр:

.....в очах моих кладбище,

Отшедших от земли пустынное жилище...

.....

Как братья, как друзья, гроб вместе старца, млада, -

Их персти не делит железная ограда!

При них взор странника стремиться отдохнуть,

О братья, вместе течь и вместе кончить путь!

(Милонов М.В. «Уныние» 1811 // Русская элегия XVIII – начала XX века)

Здесь умолкает лесть, величье исчезает,

И царь и раб равно сокрыты под землей;

Лишь истина о них прохожему вещает,

Венчая доброго нелъстивою хвалой.

(Глебов Д.П. «Монастырь», 1827 // Там же. С.339) и др.

«Скоротечность юности», 1806), или просто «вздыхает» над «прахом» «праотцов» (Жуковский «Сельское кладбище»), – довольно устойчивый мотив в традиционной «кладбищенской» элегии. Как правило, при этом «путник» – не случайный «прошлец иноплеменный», равнодушный к «отеческим гробам», но «сын печали» (Гнедич), «почивших друг» (Жуковский), человек сострадающий, символизирующий собой связь поколений, выступающий полномочным представителем рода людского, носителем его памяти.

У Лермонтова же подчеркнут именно момент случайности появления «пришельца» в «пустынном» месте. Оттого, может быть, столько боли и пронзительной тоски по родной душе, способной помнить и сострадать, в робкой надежде лирического субъекта «Завещания», что кто-то, хотя бы ненароком, почтит своим вниманием его безымянную могилу.

Присутствие в тексте некоего условного «друга», к которому обращается герой со странной просьбой «зарыть» его «хладный» труп в «диком» и «глухом» лесу, не только не снимает чувства тоски, но даже усиливает его. Герой «Завещания» и после своей воображаемой смерти остается отчужденным от людей, в чем выражается абсолютность и неизбывность его непреодоленного одиночества.

Дело, однако, не только в этом. Для «лермонтовского человека» вообще нет готовых истин. Герой «Завещания», как и лирический субъект стихотворения «Унылый колокола звон», открывает конечность собственного бытия как бы независимо и отдельно от общечеловеческого духовного опыта (словно последний и не существует вовсе), потрясение переживая возможность своей смерти. Отсюда внутренний драматизм лермонтовских произведений, который классическая «кладбищенская» элегия стремилась сгладить, объединяя всех перед грозным величием и таинством смерти.

В «кладбищенской» и вообще традиционной элегии на первом плане был не лирический герой, а чувство, переживание,

жанрово-заданное и ничем, кроме этой заданности, не мотивированное¹. Сама заданность эмоции предполагала в эпоху «чистого» жанрового мышления ее строго регламентированное положение в спектре лирических переживаний, каждому из которых соответствовал «свой» жанр. Поэтому переживание да было узнаваемым – эффект жанрового ожидания срабатывал безошибочно.

Лермонтов же имеет дело не с условно-жанровой, как бы заранее данной эмоцией, а с лирическим субъектом – носителем переживания, обусловленного его неповторимой индивидуальностью и душевным состоянием. А из этого следует, что переживание становится непредрежденным, не зависимым от традиционной жанровой установки. Опыты поэта в «кладбищенском» духе тем и интересны, что они позволяют увидеть, как постепенно вытесняется каноническая жанровая эмоция и ее условный носитель – традиционный элегический герой – лермонтовским «внутренним человеком» с его очень личным, напряженно-страстным переживанием смерти, этой вечной проблемы бытия².

Лермонтов очень рано наделяет своего лирического героя чертами резкого своеобразия: высотой духа, энергией переживания, глубиной и силой мысли, бесстрашно устремленной к решению кардинальных вопросов бытия, – словом тем, что составляет понятие «лермонтовский человек». В элегии, где так сильна власть традиции (как ни в каком другом лирическом жанре), присутствие «лермонтовского» начала в лирическом субъекте особенно ощутимо.

¹ См. об этом: Фризман Л.Г. Два века русской поэзии // Русская элегия XVIII – начала XX века. С.37.

² «Кладбищенская» тема получает своеобразное завершение в стихотворении «Что толку жить!... Без приключений» (1832), тяготеющем к монологу, содержащем не характерную для данного жанра ироническую трактовку этой высокой философской темы (чего не допускал Лермонтов в своих «кладбищенских» элегиях 1830-1831 гг.).

Лермонтовский «внутренний человек» заявляет о себе уже в первой «Элегии» 1829 г. («О! Если б дни мои текли...»), ориентированной на жанровую традицию, о чем свидетельствуют и распространенный элегический мотив раннего охлаждения души, и типично элегическая лексика («для меня весь мир и пуст и скучен», «кровь, угасшая от грусти, от страданий», «преждевременные страсти»). Однако традиционной элегии неведома та напряженность интонации, которая возникает в стихотворении буквально с первой строки – с первого взрывного «О!» звучащего как сдавленный стон, вырывающийся из глубины страдающего сердца. Интонационная напряженность, усиленная анафорой («Тогда б я...», «Тогда б я...») и повторами («Ни наслаждения, ни славы, ни похвал»), далее продолжает нарастать.

Интонационно-мелодический рисунок стиха передает смятенную раздвоенность лирического субъекта, мечтающего о «покое и забвенье» и в то же время осознающего невозможность возвращения в состояние беззаботной «младости» с ее «весельем» и «невинными» «играми» вдали от «сует земли» и «светского волненья». В «Элегии» впервые получает воплощение знаменитая лермонтовская антиномия, так красноречиво характеризующая лирического героя поэта: душа, жаждущая покоя, на самом деле, оказывается, ищет прямо противоположного – «измен и новых чувствований», которые смогли бы «хоть колкостью своей» взволновать «угасшую» кровь (Ср.: «А он, мятежный, просит бури, / Как будто в бурях есть покой!» – «Парус», 1832).

«Лермонтовское» начало в лирическом субъекте, а не «готовая» жанровая эмоция, будет определять специфику образа миропереживания и в тех элегиях, на создание которых poeta подтолкнул какой-то «чужой» образец. Вторая «Элегия» (1830) была написана Лермонтовым под воздействием стихотворения Пушкина «Погасло дневное светило» (1820)¹. Находясь под обаянием пушкинской элегии, Лермонтов попытался воспроиз-

¹ См.: Лермонтовская энциклопедия. С.630.

вести некоторые ее особенности: элегическую ситуацию и пейзажный фон (лирический субъект наедине с морем погружается в воспоминания о прошлом), мотив «добровольного изгнания», обращение к морю («Дробись, дробись, волна ночная...»), размер (разностопный и медлительное течение которого соответствует настроению личности, бывающей в состоянии глубокой «задумчивости»)¹.

Однако бросающиеся в глаза совпадения лишь оттеняют принципиальное несходство двух произведений. Лермонтовская элегия отличается от пушкинской иным характером лирического переживания. Вопреки утверждению лирического субъекта Пушкина:

... рано в бурях отцвела
Моя потерянная младость,
Где легкокрылая мне изменила радость
И сердце хладное страданью предала², –

душа его не состарилась, не очерствела, не утратила способности с юношеским волнением предаваться пленительной магии воспоминаний («Воспоминаясь упоенный...»), не разучилась с трепетом отдаваться всем впечатленьям бытия («душа кипит и замирает»).

Элегия Пушкина необычайно динамична: в ней воссоздается внутреннее движение души – во времени, вспять, в прошлое («Я вспомнил прежних лет безумную любовь...») и движение внешнее – в пространстве, которое одновременно оказывается и движением в будущее («Лети, корабль, неси меня к пределам дальним...»). Эта разнонаправленность движений становится, по наблюдению В.А. Грехнева, источником особого на-

¹ Еще раз пушкинская элегия напоминает о себе в волнующем повторе стихотворения Лермонтова «Ночь» – «В чутун печальный сторож бьет...» (1830-1831): «<Шуми>, шуми же, ветер ночи...» (I, 300)

² Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 10 т. Т. 2. Л., 1977. С.7.

пряжения в жанровой структуре элегии: «перед нами не просто воспоминание, но воспоминание в преддверии нового бытия. Когда замыкается некий цикл судьбы, и душа, порываясь в грядущее, на последней, прощальной черте пытается воскресить видения былого»¹. Так раздвигаются временные горизонты элегии: в ее настоящем прошлое встречается с будущим. Лирический герой не отрекается от своего прожитого. Ведь оно стало составной частью его духовного опыта, его судьбы.

Из сопряжения всех элементов жанровой структуры элегии «Погасло дневное светило» возникает сложный по своему характеру образ миропереживания, который невозможно свести к какой-то одной доминирующей эмоции. В нем гармонически уравниваются «волнение» и «тоска», «пламень страсти» и «сердце холодное», «безумная любовь» и «страданье» – все, с чем ассоциируется для Пушкина представление о полноте бытия, символически выраженное в образе волнующегося «угрюмого океана».

Если воспоминания о прошлом дают возможность пушкинскому лирическому герою с пронзительной остротой почувствовать, как он привязан к жизни, как дорого ему все, что «сердцу мило», то лирический субъект лермонтовской «Элегии», возвращаясь в памяти к «годам погибшим», испытывает только «тоску» и «сожаленье». Лишь раз волнение лирического героя прорывается сквозь сдержанную интонацию скорбной медитации при воспоминании о «взоре, задумчивом и ясном»:

Твержу, твержу душе: забудь.

Он все передо мной: я все *твержу* напрасно!.. (I, 120).

Но волнение тут же гаснет в «страшной пустоте души», смирившейся с утратой всех прежде «милых» желаний.

¹ Грехнев В.А. Лирика Пушкина... С.153.

Отрешенный от всего окружающего, лирический герой уходит в свой внутренний мир, подвергая его беспощадному анализу. В процессе самоанализа возникает отстраняющий и отрезвляющий взгляд на себя как бы со стороны, когда, говоря словами Гегеля, субъект подводит «единичные моменты» своего «сердечного опыта под более общие точки зрения»¹:

Как жалок тот, чья младость принесла
Морщину лишнюю для старого чела,
И, отобрав все милые желанья,
Одно печальное раскаянье дала... (I,120-121)

Свойственные романтическому мышлению притязания на универсальность получают здесь, таким образом, психологическое обоснование.

Почти проклиная прошедшее за «страдания», которые оно принесло, лирический герой Лермонтова тем не менее живет только им («Года погибшие являются всечасно»). Время словно остановилось для лирического героя в некоей точке настоящего, в которой он окончательно расстался со своими мечтами. Жизненный круг судьбы замкнулся, не оставив места будущему.

Остановка движения во времени в лирическом сюжете лермонтовской «Элегии» совпадает с остановкой движения и в пространстве. Лирический герой элегии «Погасло дневное светило», покинувший «берега печальные туманной родины своей», еще в пути. Он еще стремится к «пределам дальным», напряженно вглядываясь в «волшебные» очертания «земли полуденной», с надеждой и волнением встречая новый этап своего бытия. Лермонтовский лирический субъект, напротив, уже никуда не спешит: путь по жизненному морю кажется ему завершенным.

В противоположность пушкинской элегии, наполненной движением, в «Элегии» Лермонтова господствует статика. Это

¹ Гегель. Т.14. С.319.

акцентируется прежде всего позой лирического героя, словно заимствованной из жанрового набора «кладбищенской» элегии:

Я здесь, *стою* близ моря на скале,
Стою, задумчивость питаю...

Поза «задумчивого» созерцателя, которой наделяется герой «Элегии», мотивирует введение в лирический сюжет также статичной идиллической сцены, будто подсказанной гнедичевскими «Рыбаками»:

Вблизи меня палатки рыбарей;
Меж них блестит огонь гостеприимный;
Семья беспечная *сидит* вокруг огонька;
И, внемля повесть старика,
Себе готовит ужин дымный! (1,120).

Включая в жанровую структуру элегии элементы полузабытой к 30-м годам идиллии¹, Лермонтов, вероятно, менее всего стремился противопоставить «естественный» мир «гостеприимных» «рыбарей» «свету» с его «обманчивым блеском» и «пагубным» весельем (хотя подобное противопоставление как будто лежит на поверхности). Скорее всего, в обращении поэта к древнейшему жанру, уходящему своими корнями в античность, был более глубокий смысл: на идиллическую «картину» мирного счастья «беспечной» семьи «рыбарей» как бы падает отсвет вечности, подчеркивая постоянство и устойчивость их простого бытия. На этом фоне особенно безысходным и как бы тоже вечным кажется одиночество и духовное сиротство бесприютного скитальца – лирического субъекта («Один, покинув свет, и чуждый для людей, / И никому тоски поверить не желая»).

¹ См.: Вацуро В.Э. Русская идиллия в эпоху романтизма // Русский романтизм. Л., 1978. С.118-138.

Лирический герой Пушкина видит динамику современного ему мира и собственной души. Эта всеобщая способность к саморазвитию дает надежду на разрешение элегической коллизии. Лермонтов же воспринимает мир в ином измерении – в масштабе вечности, и потому художественный мир его элегии кажется статичным. Поэт фиксирует внимание не на преходящем и изменяющемся, а на вечном и неизменном. Таковым представляется лермонтовскому лирическому субъекту его конфликт с миром. Глубина конфликта, его почти фатальная неизбежность, острая неудовлетворенность жизнью, порождающая всеохватывающее разочарование, обуславливают драматизм переживания лирического героя, готового с вызывающим максимализмом юности предъявить счет за свои несбывшиеся надежды самой судьбе («Теперь у ней нет прав на благодарность!»). Оказывается, что под маской внешней безучастности и неподвижности скрывается напряженная динамика» внутренней жизни, которая целиком поглощает лирического субъекта, переживающего драму своего отпадения от мира.

Образ миропереживания в «Элегии» Лермонтова отличается, следовательно, от сложного по эмоциональному составу образа миропереживания пушкинской элегии «Погасло дневное светило» своей «однотональностью». Развитие лирического сюжета в лермонтовской «Элегии» ведет не к усложнению или обогащению переживания, как в пушкинском стихотворении, а к его усилению, нарастанию драматической напряженности, которая нигде и ни в чем не может найти разрешения.

Юный поэт «вышил» свои узоры по пушкинской элегической «канве». Человек другой эпохи, Лермонтов сосредоточил свое внимание не на связях личности с миром, а на самой личности, разуверившейся в возможности установления контактов с миром и ушедшей в себя, чтобы «изнутри» понять и преодолеть драму своего бытия.

Лермонтов рано почувствовал, что его отношение к миру не может быть адекватно выражено канонической элегией. Заданность жанровой эмоции и лирического субъекта стесняют поэта, живое «лермонтовское» переживание не вмещается в традиционные рамки жанра. И Лермонтов стремится раздвинуть их, перестраивая жанр. Примером такой перестройки может

служить элегия «Ночь» – «В чугу́н печальный сторож бьет...» (1830-1831).

На первый взгляд, ситуация ночных «бдений» лирического героя «Ночи», переживающего мысль о возможной измене возлюбленной, вполне традиционна. Чего не скажешь о характере лирического переживания, которое накладывает отпечаток на все элементы жанровой структуры лермонтовской элегии и прежде всего на ее пейзаж.

Щемящая, тревожная нота начинает звучать сразу с первой строки стихотворения:

В чугу́н *печальный* сторож бьет...

Затем чувство тревоги усиливается, нарастает, благодаря введению не совсем обычных для канонического элегического пейзажа деталей:

..... Глухо лают
Вдали собаки.....
.....
Колеблет ветер влажный, душный
Верхи дерев, и с воем он
Стучит в оконницы.

Неожиданные для романтизма зоркость и точность подробностей ни с какой традицией здесь не связаны и объясняются внутренним состоянием лирического субъекта, в котором он находится в данный момент. Состоянием особой душевной сосредоточенности, когда лирический герой не только прислушивается к себе, но и чутко воспринимает все окружающее («Один я внемлю»). Природа в лермонтовской элегии уже не просто *фон*: она живет своей жизнью и одновременно вовлечена в переживания лирического субъекта.

Пейзаж элегии «Ночь», таким образом, заметно психологизирован. Являясь своего рода экспозицией, он прямо вводит во внутренний мир лирического героя:

..... Мне скушно,
Мне тяжело бденье, страшен сон...

В отличие от классической элегии с ее обязательной временной дистанцией, отделяющей лирическое высказывание от эмоции, вызванной неким событием в прошлом, в стихотворении Лермонтова временная дистанцированность отсутствует. Момент развертывания лирического высказывания и момент возникновения переживания совпадают во времени. «Молва» об «обмане» любимой внезапно, «сейчас» настигает лирического героя, вызывая в нем мгновенную бурную реакцию: ему тяжело, больно принимать мысль об «ее» измене.

Нет, я не раб моей мечты,
Я в силах перенести мученье
Глубоких дум, сердечных ран,
Все, – только не ее обман.

В душе лирического субъекта борются разноречивые чувства, что сообщает его монологу внутреннюю диалогичность. В нем вступают в спор два голоса. Один – голос сердца, увещающий, успокаивающий:

Молве не верю; если прежде
Она могла меня любить,
То ей ли можно изменить?

другой – голос рассудка, сомневающийся, скептический, отнимающий надежду и покой:

Но отчего же? Разве нету
Примеров, первый ли урок
Во мне теперь дается свету? (I, 300).

Эта мучительная для лирического героя раздвоенность не только не снимается, но закрепляется в финале «Ночи». Антитетичность заключительных строк стихотворения (*огонь/пламень – слеза, слеза-камень*) обнажает полярность мышления «лермонтовского человека» и драматизм его мировосприятия:

В груди огонь, слеза в очах,
Давно без пищи этот пламень,
И слезы падают на камень (1,301).

Эмоциональная напряженность стиха, подчеркнутая переносами, резко выделенными несовпадением смысловых и ритмических пауз («Мрачен *свод / Небес...*», «с воем *он / Стучит...*; «Разве *нету / Примеров...*»), сложным, неупорядоченным характером рифмовки, взволнованными повторами («Мне скушно, / Мне тяжело...», «Как я забыт как одинок, *Шуми, шуми* же, ветер ночи...»), вызывает ощущение сиюминутности переживания, которое еще не успело отойти в область воспоминаний и там «остыть».

«Страстное переживание, движущее мыслью», (Л.Я. Гинзбург) и отличает элегии Лермонтова и близкие к ним стихотворения от аналогичных произведений его современников – Пушкина, Баратынского (не говоря уже об «унылой» элегии, которой накал страстей, подобный лермонтовскому, неведом вообще). В пушкинских элегиях, особенно 30-х годов, за изображением душевной борьбы всегда угадывается стремление к гармонии, в которой поэт видит норму человеческого бытия («Порой опять гармонией упьюсь, / Над вымыслом слезами обольюсь...» – «Элегия», 1830). В элегиях Баратынского порыв страстей умирается при ясном, охлаждающем свете мысли («Умом оспаривать сердечные мечты / И чувство прикрывать улыбкою холодной» – «Поверь, мой милый, твой поэт», 1825). В лермонтовских же элегиях «огонь страстей» не может погасить даже прошлое («... но нет – с тех пор / Я все любил, – я все страдал» – «Ночь», 1830). Это отчасти может быть объяснено тем, что для лирического субъекта прошлое нередко еще очень близко («Вчера до самой ночи я просидел...» – «Кладбище»; «давно ли... *Лишь год назад...*» – «Дереву», 1830). Но чаще именно интенсивность переживания заставляет лирического субъекта воспринимать настоящее как продолжающееся прошлое, «внутри» которого он по-прежнему остается. Поэтому так естественны для лирического героя как бы незаметные для него самого переключения из прошлого в настоящее и обратно при повествовании о событии, уже свершившемся.

Так, например, половина элегии «Кладбище» последовательно выдержана в прошедшем времени («просидел», «смотрел, смотрел», «разбирал», «наполнилась», «не был в силах оторвать», «стерлось», «нагнулся», «узнал»). Но затем после фразы: «Вкруг тихо, сладко все, как мысль о ней...», поворачивающей движение лирического сюжета от внешнего (описание кладбища) к внутреннему (состояние души лирического субъекта), появляется форма настоящего времени («волнуется пырей», «со днем прощаются игрой толпящиеся мошки»), в которой дается финальная сентенция с ее вневременным содержанием («Сто- крат велик, кто создал мир! велик!»).

Еще более неуловима временная дистанция в элегии «Измученный тоскою и недугом» (1832). Предметом переживания лирического субъекта здесь оказывается непонимание между ним и любимой, которое приводит к разрыву, уже ставшему достоянием прошлого («хладен был прощальный твой привет», «ты притворилась, что в шутку приняла слова мои», «смеяться ты решилась» и т.д.). Однако лирический герой переживает разрыв столь мучительно, словно он происходит «сейчас». «Сиюминутная» острота душевной боли, усиленной осознанием безмерной ценности утраченного («Ты для меня была как счастье рая / Для демона, изгнанника небес»), объясняет и в какой-то степени извиняет максимализм упреков, которые обрушивает лирический субъект на свою возлюбленную:

Я виноват, другую мог хвалить,
Но разве я не требовал прощенья
У ног твоих? но разве я любить
Тебя переставал... (II, 32)¹.

¹ Ср. у Баратынского:
Виновен я: я славил жен других...

.....
Но к ним ли я любовию пылал?
Нет, милая!..

Боль неостывшего чувства как бы стирает временные границы, и лирический герой, мешая прошлое с настоящим, продолжает свой мысленный диалог с любимой, еще надеясь на понимание:

Но ты *не веришь* мне, ты притворилась...
Скажи мне, для чего такое мщенье?

Настоящее в традиционной элегии живет лишь отраженным светом прошедшего – эмоцией, уже утратившей свой первоначальный, непосредственный пыл, но по-прежнему значимой для лирического субъекта как память о «минувших страдательных состояниях души» (А.И. Галич). Культ прошедшего, определяющий особый характер миропереживания в канонической элегии, и является ее важнейшим структурообразующим принципом.

В лермонтовской элегии отношение к прошлому, его статус меняются. Из традиционно элегического Past Perfect, если позволительно воспользоваться в данном случае терминами английской грамматики, прошлое превращается в Present Continuos. «Когда-то настоящее», прошлое продолжает оставаться таковым и «сейчас» для лирического героя. Экспансия «прошлого настоящего» становится возможной потому, что лирический субъект не ощущает временной дистанции, которая отделила бы от него прошедшее и притупила бы остроту переживания. Следовательно, уже не время влияет на характер лирической эмоции, как в классической элегии, но самое пережи-

«Оправдание», <1824>, <1826>.

(Баратынский Е.А. Полн. собр. стихотворений. Л.1989. С.116-117)

О сюжетном сходстве стихотворений Лермонтова «Измученный тоскою и недугом» и Баратынского «Оправдание» см.: Лермонтовская энциклопедия. С.189. Но если лирический герой Баратынского пытается «*вымолить*» «прощенье у жестокой!», то герой Лермонтова с присущей ему энергией «*требует* прощенья», почти обвиняя любимую за случившееся.

вание формирует в элегиях Лермонтова поэтику времени, его особое восприятие, позволяющее ощущать незавершенность и вместе с тем емкость бытия, присутствие в каждом его настоящем моменте прошедшего.

Власть чувства над временем (или, может быть, неподвластность чувства времени) приводит к ощутимым сдвигам в жанровой структуре лермонтовской элегии, которые все более отделяют ее от элегического канона. Так, заметным изменениям подвергается поэтический мир лермонтовской элегии, что проявляется в постепенном редуцировании, а потом и полном исчезновении пейзажа, без которого, как правило, не обходились традиционные образцы жанра. Следуя канону, Лермонтов использует пейзаж в большинстве своих элегий 1828-1831 годов, где он выполняет возложенную на него традицией функцию создания особой «элегической» атмосферы (см., напр.: «Гроза», «Вечер после дождя», «Оставленная пустынь предо мной», «Элегия» – «Дробись, дробись, волна ночная...», «Кладбище», «Завещание», «Ночь» – «В чугун печальный сторож бьет...», «Вечер» и др.). Правда, не всегда поэт дает сколько-нибудь развернутый пейзаж. Порой он ограничивается лишь отдельными, но выразительными эмблематическими деталями, с помощью которых читатель, знакомый с жанровой традицией, мог «дорисовать» в своем воображении соответствующий элегический фон: «тишина ночная» («Ночь» – «Один я в тишине ночной...», 1830); «унылый колокола звон», «ветер, путник одинокой, / Вдруг по траве кладбища пробежит» («Унылый колокола звон»).

Однако именно клишированность пейзажа, его «стертость», притупляющая лирическую эмоцию (см., напр.: «Где вьются вечером туманы, - / Осеребренные луной...» – «Завещание»), и не устраивала Лермонтова, побуждая его отказываться от пейзажных зарисовок. В элегиях 1832 года («Время сердцу быть в покое», «Измученный тоскою и недугом», «Болезнь в груди моей, и нет мне исцеленья») пейзажа уже нет.

Сосредоточиваясь на выражении переживания, которым охвачен лирический субъект, поэт освобождается от всего, что могло бы помешать этой сосредоточенности или ослабить ее.

Но чем более «сконцентрированным» становится лирическое переживание в лермонтовской элегии, тем сильнее замыкается оно в пределах монологической исповеди. Основное направление развития жанра элегии в лирике Лермонтова, следовательно, не только не совпадает с движением пушкинской элегии, но и противоположно ему. В элегиях Пушкина часто лирическое переживание направлено к другому «Я», носитель переживания «раскрывает себя, лишь раскрываясь в мир»¹ (эта распахнутость лирического «Я» навстречу другому сознанию, другой душе, может быть, отчетливее всего выражена в интимно-исповедальной и вместе с тем диалогически открытой «Элегии» – «Безумных лет угасшее веселье...» : «Но не хочу, о *други*, умирать...»). Направленность лирического переживания вовне – в мир «чужой» души объясняет присутствие в жанровой структуре элегии другого «Я», что не только «не распыляет сосредоточенной силы пушкинской медитации», но, напротив, «придает ей особую жизненную полноту, как бы предохраняя ее от бесплодного иссушающего скитания в лабиринтах рефлексии»² (см., напр.: «Увы, зачем она блистает», 1820, «Ненастный день потух; ненастной ночи мгла», 1824, «Под небом голубым страны своей родной», 1826, «Для берегов отчизны дальней», 1830 и др.).

В отличие от Пушкина Лермонтов в своих элегиях предельно интроцентричен: энергия лирического сюжета здесь имеет лишь один исход – внутрь, все дальше и дальше в глубины «Я». Лермонтов как будто проходит мимо жанрового опыта Пушкина и следует за допушкинской традиционной элегией, которая «бежала» от реальности в мир воспоминаний, в мир лирического субъекта.

Однако лермонтовский этап в развитии элегии отмечен совсем иным уровнем понимания личности, неведомым «старой» элегии, и не подозревавшей даже, какими драматическими

¹ См. об этом: Грехнев В.А. Лирика Пушкина... С.219-232.

² См. об этом: Грехнев В.А. Лирика Пушкина... С.221.

могут быть «борения» дум и страстей. Этот странный, на первый взгляд, после Пушкина, возврат к замкнутости лирического «Я» был необходим не только Лермонтову, но и русской лирике. Надо было заново, с учетом того философско-эстетического опыта, что принесли с собой 30-е годы, освоить традиционно-элегический жанровый объект, чтобы открыть переживание «внутренним человеком», отягощенным грузом сомнений и рефлексии, извечных коллизий бытия, связанных с неизбежностью утрат и потерь, прочих превратностей судьбы, подстерегающих личность на ее земном пути.

Столь принципиальное несходство путей эволюции пушкинской и лермонтовской элегий обусловлено разной природой жанровых процессов, определявших своеобразие лирики того и другого поэта. Пушкин, выросший в атмосфере дружеского литературного общения, рано усвоил жанровые уроки послания, распространив его эстетический опыт на другие лирические жанры, в том числе и на элегию. Воздействие послания на элегию обнаруживается в размыкании прежде замкнутой элегической жанровой структуры, допускающей теперь даже включение другого «Я» уже не в качестве условного источника медитаций лирического героя, но полноценного «чужого» субъективного мира, что необычайно усложняет лирическое переживание. В конечном счете трансформация пушкинской элегии была одним из проявлений общего движения поэта к воссозданию в лирике сложных, многообразных связей личности с окружающим объективным миром.

Лермонтовская элегия, отразившая поздний этап развития романтизма, трансформировалась под воздействием иных жанровых тенденций. Она не испытывала, как пушкинская, сколько-нибудь заметного влияния со стороны послания. Скорее наоборот, у Лермонтова весьма ощутимо элегизируется послание (см. об этом в следующем параграфе), в чем сказывается общий для всей романтической лирики процесс, так или иначе затронувший все ее жанры. Куда более значителен по своим последствиям в лирике поэта другой процесс, в который оказались вовлечены как элегия, так и послание.

Речь идет о монологизации, приводящей к усилению субъективного начала в структуре лирических жанров, что в элегии проявляется в принципиальной сосредоточенности на

самом лирическом переживании, в большем, если сравнить с классическими образцами, проникновении в мир «внутреннего человека». При этом традиционно замкнутая элегическая структура становится еще более закрытой: экстенсивному изображению внутренней жизни лирического субъекта в его разнообразных связях с миром лермонтовская элегия предпочитает интенсивность постижения духовных глубин личности. Чем больше лермонтовская элегия сосредоточивается на внутреннем мире лирического субъекта, поглощенного осмыслением не сиюминутного и преходящего, но неизменного, константного, лежащего в основе бытия, — рока, вечности, жизни и смерти, тем заметнее она сближается с философским монологом в самом образе миропереживания, приобретая подчеркнуто медитативный характер. Целый ряд стихотворений поэта (например: «Один среди людского шума», 1830, «Одиночество», 1830, «Нередко люди и бранили». 1830. «Смерть» — «Закат горит огнистой полосой...», 1830, «Смерть» — «Оборвана цепь жизни молодой...», 1830-1831, «Хоть давно изменила мне радость», 1830-1831. «Поцелуями прежде считал», 1832 и др.) уже трудно с однозначной определенностью отнести к жанру элегии. Монологизируясь, элегия постепенно утрачивает и без того недостаточно четкие у Лермонтова жанровые контуры. Подчиняясь действию метажанрового конструктивного принципа, элегия переходит в монолог, включаясь в контекст «лирического дневника» поэта.

Монологизация жанра послания

Представление, согласно которому стихотворное послание исчерпывает себя к 30-м годам XIX века, постепенно утрачивая былую популярность и эстетическую значимость, является в нашей науке весьма распространенным и укоренившимся¹. Та-

¹ См., напр.: «... «Ирония» литературных судеб послания заключалась в том, что именно романтизм, окончательно утвердившийся в 20-е годы, сделал все, что-

ким представлением отчасти, видимо, объясняется равнодушие, с каким исследователи проходят мимо лермонтовских посланий, не замечая их. В разделе Лермонтовской энциклопедии, посвященном лирическим жанрам, нет даже простого упоминания о послании. Хотя нашлось место для единичных ученических опытов начинающего поэта в таких жанрах, как антологическая басня-аллегория, идиллия, анакреонтическое стихотворение, не оставивших сколько-нибудь заметного следа в его творчестве.

А между тем Лермонтовым было создано более полусотни посланий (подавляющее большинство в ранний период творчества). Причем в лирике поэта представлены все известные к тому времени жанровые модификации: дружеское послание («К П.....ну», 1829, «К Д....ву», 1829. «К друзьям», 1829, «К другу» – «Взлелеянный на лоне вдохновенья...», 1829, «К Дурнову», 1829-1830, «<Н.Н. Арсеньеву>», 1829-1830. «К другу В.Ш.», 1831, «А.Д.З.», 1831, «К другу» – «Забудь опять...», 1831, «К приятелю», 1830-1831, «Расписку просишь ты, гусар». 1838? «<К Н.И. Бухарову>», 1838 и др.); любовное послание («К Геннию», 1829, «К Нине (Из Шиллера)». 1829, «К...» – «Простите мне, что я решился к вам...», 1830, «К***» – «Всевышний произнес свой приговор...», 1831, «К Н.И.....», 1831, «К Д.». 1831, «К***» – «Не ты, но судьба виновата была...». 1830-1831 и др.); эпиграмматическое послание («К Грузииову», 1829, «К глупой красавице», 1830, «Послание» – «Катерина! Катерина!..», 1837); послание-инвектива («Жалобы турка», 1829, «К***» – «О, полно извинять разврат!..», 1830?, «К*» – «Я не унижусь пред тобою...», 1832); послание мадригального типа («К***» – Глядися чаще в зеркала...», 1829, «К деве небесной», 1831).

бы расшатать жанровые основы послания» (Грехнев В.А. Лирика Пушкина... С. 85-86); «Если в 10-20-е годы послание переживает свой «золотой век», то в последующие десятилетия жанр приходит в упадок» (Кихней Л.Г. Из истории жанров русской лирики... С.56); «В эпоху романтизма послание теряет жанровые признаки (В.А.Жуковский, К.Н. Батюшков, «Послание цензору» А.С. Пушкина, а к середине 19 в. перестает существовать как жанр» (Гаспаров М.Л. Послание // Литературный энциклопедический словарь. С.290) и др.

Редкий жанр отмечен такой продуктивностью в творчестве Лермонтова. Уже одно это заслуживает внимания и требует объяснения.

Следует сразу же оговориться: многие лермонтовские послания настолько трансформированы, что подчас трудно разглядеть в них типологическое сходство с традиционными образцами этого жанра. В ряде случаев лишь формальные признаки (заглавие в форме обращения в дательном падеже – «К...», вопросно-ответные конструкции, императивы, полемическая интонация и т.д.), которые так упорно сохраняет поэт, свидетельствуют о принадлежности стихотворения к жанру послания. Очень часто эти признаки выступают лишь как знаки «жанровой памяти», включающие у читателя соответствующие «механизмы» восприятия, заставляя соотносить произведение с определенной жанровой традицией.

Лермонтовские послания, созданные в пору, когда «золотой век» жанра был уже позади, дают материал для размышлений не только над судьбой традиционных жанровых форм в творчестве поэта, но и над особенностями жанровых процессов, которые характеризуют русскую лирику 30-х годов XIX века. Чем же была вызвана в эти годы столь сильная трансформация послания, порой преобразовавшая жанр до неузнаваемости, и в чем она сказалась? Приводит ли трансформация в конечном итоге к «отмиранию» послания в лирике Лермонтова (если да, то подтверждается ли вывод об исчерпанности жанра к 30-м годам)? Как согласуется открытая, «со-общительная» природа послания с внутренней замкнутостью «лирического дневника» поэта? Чтобы ответить на поставленные вопросы, необходимо, хотя бы в самых общих чертах определить, в чем состоит специфика жанра послания¹.

¹ Не ставя перед собой задачи подробного описания жанровой модели послания, укажем на работы, которые мы учитываем в своем исследовании: Тынянов Ю.Н. Литературный факт; он же. Ода как ораторский жанр; Грехнев В.А. Друже-

Стихотворное послание осваивает и воплощает свойственный только ему тип эстетической концепции действительности. Суть эстетической концепции, которая художественно претворяется в лирических жанрах, нацеленных на непосредственное раскрытие внутреннего мира личности, можно схематично представить так: «Я и Мир («Природа, Общество, Вселенная, Вечность и т.п.»). Ядро же эстетической концепции, которая воплощается в послании, выглядит иначе: «Я \longleftrightarrow Ты в Мире». Как сложны и противоречивы отношения личности с миром, так и взаимоотношения между «Я» и «Другим» равноценным «Я» не менее сложны и многообразны: от установления духовного единения до признания принципиальной невозможности его.

Послание обращается к той сфере жизненных отношений, которая предполагает общение, диалог. Поэтому наиболее точным, очевидно, следует признать такое понимание жанровой специфики послания, согласно которому его определяющим жанрообразующим принципом является не само по себе наличие адресата, на что нередко указывается (последнее может быть свойственно и другим жанрам: например, оде, мадригалу, посвящению, эпиграмме, сатире), а установка на диалог с адресатом, мыслимым как реально существующее (даже в своей условности) лицо, другое «Я»¹.

Важно подчеркнуть, что вес дело именно в установке на диалог, со-беседование, а не в самом факте адресации – обраще-

ское послание пушкинской поры как жанр // Болдинские чтения. Горький, 1978. С. 32-49; он же. Лирика пушкина... С.18-86(гл. «В поэтическом хоре дружеского послания»); Поплавская И.А. Формирование теории жанра послания в русской эстетике и критике // Проблемы метода и жанра. Вып. 13. Томск, 1986. С.104-119; Кихней Л.Г. Из истории жанров русской лирики: Стихотворное послание начала XX века и др.

¹ Ср., напр: «Послание – это стихотворное произведение, рассчитанное на вполне определенного адресата (единичного или собирательного), обозначенного в самом тексте стихотворения, имеющее в качестве установки «собеседование» с адресатом на ту или иную актуальную для автора тему...» (Кихней Л.Г. Указ. соч. С.33).

ния к другому лицу (ср.: оду, мадригал или посвящение надлежит благодарно или снисходительно принять, что вовсе не обязывает адресата к ответному слову, на которое, впрочем, и не рассчитывает адресант; безапелляционная категоричность эпиграмматического или сатирического выпада делает проблематичным свободный обмен мнениями между автором и тем, против кого этот выпад направлен, исключает возможность не только равноправного, но вообще любого диалога: на дерзость можно ответить лишь дерзостью или, что предпочтительнее, постараться не заметить ее). Установка на диалог с адресатом – типологический структурообразующий принцип, обнаруживающийся во всех жанровых разновидностях послания, позволяющий отграничить послание от близких к нему жанров, также ориентированных на «другое» лицо. Характер взаимоотношений, устанавливающихся между адресатом и адресантом в диалоге, роли, которые они «играют» в нем, обуславливают разнообразие «конструкций» лирического миропереживания, лежащих в основе различных жанровых модификаций послания.

И все же – как бы ни была значительна сама по себе установка на диалог – ею одной, на наш взгляд, не объясняется специфика содержательности жанровой формы стихотворного письма. Диалогическая установка заложена в самом типе эстетической концепции, воплощаемой в послании, – «Я ↔ Ты в Мире». Диалогична сама основа жанра. Это означает, что диалогичен образ миропереживания, порождаемый жанровой структурой послания. В отличие от других лирических жанров, имеющих дело с субъективным миром «единодержавного» «Я», посланию свойствен такой образ миропереживания, в котором соотносятся «мои» и «твои» чувства, вызванные «моим» и «твоим» отношением к Миру, «моя» я «твоя» сферы бытия, устремленные навстречу друг другу. Конечно, мир лирического субъекта – «Я» и мир адресата – «Ты» неравноценны в жанровой структуре послания. «Другой» важен и значим в послании лишь в его отношении к адресанту. Но «Я» раскрывает свою внутреннюю сущность именно с оглядкой на «Ты» и именно в диалоге (дружеской беседе, споре, полемике) с ним.

Модель «Я ↔ Ты» предполагает прежде всего поиск единодушия, гармонии в миропереживании, который осуществляется в процессе диалога. И даже если искомым результатом не

достигается, послание в любой его жанровой разновидности всегда исходит из гармонии и душевного согласия как нормы межличностных отношений. Все структурные особенности традиционной формы послания ориентированы на воспроизведение желаемого согласия: и субъектно-объектная организация, обусловленная соотношением «Я ↔ Ты»; и образ предметного мира – «здесь» и «сейчас» (в «этом» «домашнем» пространстве, располагающем к доверию, в «этом», принадлежащем «нам» настоящем времени).

Пока сохраняются эстетическая потребность и возможность диалогических контактов, жанр послания остается жизнеспособным и актуальным. В ранний период романтизма стихотворное послание, как известно, переживает необычайный подъем. Свойственные романтизму культ дружбы, напряженные поиски внеличных ценностей, которыми личность могла бы обосновать собственную значимость («Ранний... романтизм... не может обойтись без общих связей»¹), стимулировали интерес к жанру, особенно к одной из его разновидностей – дружескому посланию. Дружеское послание, становясь примечательной принадлежностью литературного быта 1810—1820-х годов, оказывается едва ли не важнейшим жанровым образованием в системе лирических жанров той поры. Именно послание с его особой атмосферой дружества, авторитета внесловных, общечеловеческих духовных ценностей придает поэзии тех лет утраченное впоследствии «хоровое» начало, неповторимую душевную общительность и «домашнюю» теплоту.

В 30-е годы наступает не лучший период в жизни жанра послания. «Внешний» человек пушкинской поры, ориентированный в своих взглядах и поведении на нормы и авторитеты определенного сообщества (пусть даже представленного «тесным кругом друзей») и в этом смысле являющийся существом, если не общественным, то, по крайней мере, корпоративным, вытесняется «внутренним человеком», не признающим над со-

¹ Гинзбург Л. О лирике. С.129.

бой власти каких бы то ни было внешних установлений, доверяющим только своему «Я» и рассчитывающим только на самого себя.

Принципиальная открытость внутренней жизни личности, культивировавшаяся в 30-е годы (вспомним премухинский кружок), искала для своего выражения иные формы, отличные от тех, которые выработало художественное сознание предшествующего десятилетия, опиравшееся на «хоровую» идеологию декабризма. Внутренний мир человека не был теперь диалогически распахнут навстречу другому. «Другой» оказывается нужным личности прежде всего для «объективации» своего «Я», что должно стать своего рода признанием ее неповторимости и самодостаточности. К такому признанию личность 30-х годов стремилась с гораздо большим упорством, чем романтики предшествующих десятилетий: мало было сознания собственной значимости – надо было утвердиться в глазах других.

Изменившийся характер психологии личности, ее сосредоточенность на собственном внутреннем мире, углубленный самоанализ предопределили жанровую переориентацию. В атмосфере «глубокой неконтактности и «глухоты» наличного мира ... невозможности ответа»¹ «престиж» жанра послания, оттесняемого на обочину литературного процесса «монологическими» жанрами (элегией, монологом-исповедью), начинает стремительно падать.

В такую неблагоприятную для жанра послания пору обращается к нему Лермонтов. Его творческий 1829 год начинается стихотворением «К П... – ну», адресованным товарищу по Пансиону Д.В. Петерсону. После ученических опытов 1828 года («Осень», «Заблуждение Купидона», «Цевница», «Поэт» – «Когда Рафаэль вдохновенный...») это, по существу, первое произведение, в котором юный поэт попытался выразить свое понимание жизни, раскрыть свой внутренний мир. Послание от-

¹ Бройтман С.Н. Проблема диалога в русской лирике первой половины XIX века. Махачкала, 1983. С.32.

крывается фразой, знаменующей не начало, а продолжение диалога, возникшего между друзьями когда-то в прошлом:

Забудь, любезный П<етерсо>н,
Мои минувшие сужденья;
Нет! недостойн бедный свет презренья...

Подобные начала, несущие в себе полемический заряд («Нет! недостойн...»), как уже отмечалось, станут впоследствии характерными для лермонтовской лирики. Однако полемичность не направлена здесь против адресата, не свидетельствует о споре с ним. Скорее, это спор с самим собой, с собой «прежним». «Любезному Петерсону» предлагается забыть некогда сказанные адресантом слова, поскольку они, очевидно, не соответствуют его «нынешним» представлениям. Полемичность обнаруживается не только в столкновении «минувших суждений» с «нынешними», но и в явной противоречивости «теперешнего» состояния лирического героя. С одной стороны, он старается уверить себя и «друга» в том, что «время злобное» не все уносит, что «есть розы... и на темном пути». А с другой – говорит о своем полном разочаровании в жизни:

Но тот, на ком лежит уныния печать,
Кто, юный, потерял лета златые,
Того не могут усладить
Ни дружба, ни любовь, ни песни боевые!.. (I, 13).

«Уныния печать» выдает в Лермонтове ученика, осваивающего элегический канон. Со времен Батюшкова, поместившего, не без основания, в своих «Опытах...» «К Дашкову» (1813) и «К другу» (1815) в разделе «Элегии», и Жуковского, воплотившего романтическую концепцию двоемирия в ее элегическом варианте в стихотворении «Тургеневу в ответ на его письмо» (1813), вторжение элегического начала в жанровую струк-

туру послания уже не было новостью в русской поэзии. В романтической лирике Пушкина элегия еще активнее «втягивает в свою орбиту другие... жанры, в особенности послание»¹ (см., напр., послания начала 20-х годов: «Чаадаеву» – «В стране, где я забыл тревога прежних лет...», «Мой друг, забыты мной следы минувших лет», «К Овидию», «Алексееву» и др.). Явно элегизируются и послания Баратынского той же поры (см.: «К Креницыну», 1819, «К Кюхельбекеру», 1820, «Послание к барону Дельвигу», 1820. «К-ну», 1820, «Дельвигу», 18217 и др.). Проницательно уловив в эти годы общее направление жанровых процессов в лирике, В.К. Кюхельбекер заметил с неодобрением: «Послание у нас... та же элегия, только в самом невыгодном для ней облачении...»².

Внедряя элегическое начало в жанровую структуру послания, Лермонтов, как видим, не был оригинален. Не совсем обычным в послании «К П.....ну» было другое: диалогическая установка, заданная жанровой традицией, в тексте оказалась фактически нереализованной. Элегический герой, каким предстает адресант первого лермонтовского послания, закрыт для диалога, потому что он слишком погружен в себя. Напряженная сосредоточенность на своем сознании, своем внутреннем мире, обнаруживающаяся в подчеркнуто экспрессивном характере интонационно-мелодического рисунка («полемиический зачин», единоначатия – «*Хоть наша жизнь... / Хоть наша смерть...*», «*Зачем же все... / Зачем и счастья...*», «Пусть добродетель... / Пусть будут...», повторы – «Ни дружба, ни любовь; ни песни боевые...», восклицательные конструкции, паузы), заслоняет от лирического героя «друга» – адресата, который становится в послании чисто формальной фигурой. О его присутствии напо-

¹ Сидяков Л.С. Изменения в системе лирики Пушкина 1820-1830-х годов // Пушкин: Исследования и материалы. Т.10. Л., 1982. С.50.

² Кюхельбекер В.К. О направлении нашей поэзии, особенно лирической, в последнее десятилетие // Кюхельбекер В.К. Путешествие. Дневник. Статьи. Л., 1979. С.455.

минают в тексте лишь два обращения, без них произведение могло бы выглядеть как монолог лирического героя.

И тем не менее «К П.....ну» еще может быть воспринято в контексте диалога, начало которого «предшествует» посланию, а само послание представляет собой как бы развернутую реплику одного из участников этого продолжающегося разговора, за которой может последовать ответ собеседника – адресата.

В послании «К другу В.Ш.» (1831), обращенном к В.А. Шеншину, товарищу Лермонтова по Московскому университету и, возможно, Школе юнкеров, реплика адресата уже прямо введена в текст:

«До лучших дней!» перед прощаньем,
Пожав мне руку, ты сказал... (1, 195).

Однако диалога между адресантом и адресатом нет и в этом послании. По существу, стихотворение есть не что иное, как рефлексия лирического героя по поводу сказанных «другом В.Ш.» прощальных слов:

Мой милый! не придут они («лучшие дни» – С.Е.)
В грядущем счастья так мало!..
Я помню радостные дни,
Но все, что помню, то пропало.

В послании возникает распространенный в русской поэзии 20-30-х годов, благодаря Баратынскому, мотив «разuverения», порождающий типично элегическое переживание с характерным для него противопоставлением прошедшего, полного «радостных дней», настоящему, горько обманувшему ожидания лирического субъекта, сделавшему иллюзорными его надежды на «счастье» в грядущем. С развитием лирического сюжета снимается острота наметившегося было несогласия адресанта с «другом», которое так и не перерастает в полемику. Лирический герой уходит от спора с другим «Я» в свой внутренний мир, который занимает его гораздо больше, чем «чужое» мировосприятие. Душевное состояние лирического героя послания раскрывается с помощью развернутого сравнения – романтических образов маяка «над бурной бездною морскою», «манящего к вер-

ным берегам,», и «одинокого», «трепетного пловца», которому не суждено достичь их.

И видит – берег недалекий
И ближе видит свой конец.

Эти образы подготавливают финальную сентенцию, окончательно придающую произведению, благодаря поэтическим клише, элегическое звучание:

Нет! обольстить мечтой напрасной
Больное сердце мудрено;
Едва нисходит сон прекрасный,
Уж просыпается оно! (I, 195).

Так «К другу В.Ш.», начатое как послание, превращается в романтическую элегию, замыкающуюся на сознании одной личности – лирического субъекта и одновременно объекта стихотворения.

Элегизация, заметная уже в первых лермонтовских посланиях, обнаруживается прежде всего в выборе поэтом таких лирических ситуаций, которые традиционно всегда были закреплены за элегическим жанром: разлуки («К другу В.Ш.», 1831, «К приятелю», 1830-1831, «К***» – «Не медли в дальней стороне...», 1830-1831, «К*» – «Прости! – мы не встретимся боле...», 1832, «Слова разлуки повторяя», 1832); разочарования («К***» – «Мы снова встретились с тобой...», 1829, «К*» – «Оставь напрасные заботы...», 1832); горестных воспоминаний о прошедшем, в свете которых безрадостным представляется настоящее в бесперспективном будущем («К.....» – «Не привлекай меня красой...», 1829, «К N.N.***» – «Не играй моей тоской...», 1829, «К Дурнову». 1829-1830?, «К*» – «Мой друг, напрасное старанье...», 1832 и др.). Самый распространенный у Лермонтова тип лирической ситуации – непонимание, измена или предательство друга, любимой («К N.N.» – «Ты не хотел! но скоро волю rocka...», 1829, «К другу» – «Взлелеянный на лоне вдохновенья...», 1829, «Н.Ф.И-вой», 1830, «К***» – «Всевышний произнес свой приговор...», 1831, «К Н.И.....», 1831, «К*» – «Я не унижусь пред тобою...», 1832 и др.).

Особенностью перечисленных ситуаций является то, что они неизбежно оставляют человека наедине с самим собой, он должен пережить их в одиночестве. «Двухголосное» послание, как известно, традиционно осваивало иную жизненную сферу – сферу человеческих контактов, общения. Элегизация, следовательно, если не противоречила диалогической природе жанра послания, то уж во всяком случае заметно ослабляла ее.

Глубинный смысл преобразования традиционной жанровой формы послания у Лермонтова состоит, однако, не столько в том, что элегическое начало теснит «посланческое», сколько во взаимодействии этих двух начал. Результатом взаимодействия становится возникновение новой жанровой семантики, которую получает образ миропереживания, в таком виде, как у Лермонтова, не характерный ни для классической алегии, ни для классического послания. Семантические «сдвиги» в образе миропереживания, в свою очередь, ведут к перестройке всей традиционной поэтики, прежде всего – времени и пространства.

Тяготение Лермонтова к ситуациям элегического плана способствовало формированию поэтики времени, не свойственной, если не сказать решительней, чуждой жанру послания. Лирический герой лермонтовских посланий порой переживает приступы острой тоски по прошедшему, испытывает ностальгию по «дням минувшим»:

Для меня бывает время:
Как о прошлом вспомню я,
Сердце (Бог тому судья)
Жмет неведомое бремя!..
(«К N.N.***» – «Не играй моей тоской...», 1829. I,

50).

Прошедшее властно входит в жанровую структуру посланий поэта, едва ли не вытесняя из нее традиционно «посланческое» настоящее, которое для лирического героя порой существует лишь как момент воспоминания, «вызывания» прошлого. Такое отношение к прошедшему совсем не свойственно посланию, которое, по словам В.А. Грехнева, «вообще стремится вычеркнуть прошлое в системе времен», безраздельно закрепляя

все ценности бытия за настоящим, «восстанавливая художественный интерес к нему, подрываемый элегией»¹.

Лермонтовское послание как будто уподобляется элегии в своем «восприятии» времени. Однако так кажется только на первый взгляд. На самом же деле между лермонтовским посланием и канонической элегией есть весьма существенное различие. Из-за остроты переживания прошедшего в посланиях поэта почти отсутствует временная дистанция, обязательная для элегии, позволяющая ей, как писал А.И. Галич, «хотя со слезами еще на глазах, но уже с расцветающей на устах улыбкою воспевать блага, которых лишаемся»². «Былые или минувшие страдательные состояния души» слишком живы в памяти лирического субъекта лермонтовских посланий. Поэтому он вспоминает о них не иначе, как с прежним волнением и чувством («сердце... жмет неведомое бремя!...»).

В таких ситуациях может возникать незнакомая элегии контаминация времен. Силой чувства и воображения прошлое как бы вызывается небытия, воспринимается лирическим героем как самое что ни на настоящее, разворачивающееся перед его мысленным взором, как, пример, в уже цитировавшемся стихотворении «К N.N.***»:

Я хладею и горю, Сам с собою говорю;
Внемлю смерч ному напеву;
Я гляжу на бег реки,
На удар моей руки,
На поверженную деву!
Я ищу в ее глазах,
В изменившихся чертах,
Искру муки, угрызенья;
Но напрасно!.. (I, 50).

¹ Грехнев В.А. Лирика Пушкина... С.49.

² Галич А. Опыт науки изящного. СПб., 1825. С.177-178.

Глаголы настоящего времени («хладею», «горю», «говорю», «внемлю», «гляжу», «ищу») действительно создают иллюзию происходящего «здесь» и «сейчас». Причем лаконизм синтаксических конструкций, частота глаголов (на малом пространстве поэтического текста) вызывают ощущение внутренней напряженности, почти лихорадочности стиха, соответствующего состоянию лирического героя. Так переживается событие именно в момент его совершения.

На самом же деле все происходит в прошлом («Для меня бывает время: / Как о прошлом вспомню я...»). Глагол «бывает» свидетельствует о том, что «реконструирование» прошедшего давно стало делом привычным для лирического субъекта. Адресант послания живет только прошедшим, которое для него реальнее настоящего. Переживанию, связанному с былыми «дальними потрясениями» (А.И. Галич), не суждено охладеть отойти в прошлое, и это навсегда лишает лирического героя покоя и забвения¹.

Особые отношения складываются у лирического субъекта лермонтовских посланий и с будущим. Поэт нередко воспроизводит в своих стихотворениях то, что Д.С. Мережковский называет «вспоминанием будущего»: «Как другие вспоминают прошлое, так он (Лермонтов. – С.Е.) предчувствует или, вернее, тоже *вспоминает будущее* – словно снимает с него покровы, один за другим. – и оно просвечивает сквозь них, как пламя сквозь ткань»². К числу таких произведений относятся Стихи «провиденциального цикла» («Из Андрея Шенье», 1830-1831, «Настанет день – и миром осужденный», 1831, «К***» – «Когда твой друг с пророческой тоскою...», ?, «Не смейся над моей про-

¹ В лирическом герое раннего Лермонтова уже начинают проступать контуры личности с таким психическим складом, которым позднее наделит автор своего Печорина («Нет в мире человека, над которым прошедшее приобретало бы такую власть, как над мной: всякое напоминание о минувшей печали или радости болезненно ударяет в мою душу и извлекает из нее все те же звуки; я глупо создан: ничего не забываю, ничего». VI, 273).

² Мережковский Д. М.Ю. Лермонтов: Поэт сверхчеловечества. С.100.

роческой тоскою», 1837), «1831-го июня 11 дня», «Сон» (1841), содержащие предвосхищение лирическим героем собственной трагической кончины.

«Письмо» – «Свеча горит! дрожащею рукою...» (1829) – первое лермонтовское стихотворение, в котором возникает ситуация «воспоминания будущего», и первое из «писем», задуманных поэтом в жанре послания (см. также: «Жалобы турка (Письмо, К другу, иностранцу)», 1829, «К...» – «Простите мне, что я решился к вам...», 1830, «Валерик», 1840). В стихотворении «Свеча горит! дрожащею рукою...» лирический герой – адресант «письма», обращенного к любимой женщине, перед лицом близкой смерти воссоздает в своем воображении сцены «запредельных» встреч с «ней» уже после того, как он, оставив «мир земной», «при песнях погребальных» сойдет в «дом подземный навсегда».

Настанет ночь; приедешь из собранья
И к ложу тайному приедешь одна;
Посмотришь в зеркало и жар дыханья
Почувствуешь, и не увидишь сна,
И пыхнет огонь на девственны ланиты,
К груди младой прильнет безвестный дух,
И над главой мелькнет призрак забытый,
И звук влетит в твой удивленный слух.
Узнай в тот миг, что это я, из гроба
На мрачное свиданье прилетел...

.....

.....

Когда ж в санах, в блистательном катаньи
Проедешь ты на паре вороных;
И за тобой в любви живом страданьи
Стоит гусар безмолвен, мрачен, тих;
И по груди обоих вас промчится
Невольный хлад, и сердце закипит,
И ты вздохнешь, гусара взор затмится,
Он черный ус рукою закрутит;
Услышишь звук военного металла,
Увидишь бледный цвет его чела:
То тень моя безумная предстала

И мертвый взор на путь ваш навела!.. (I, 31-32).

Мотиву любовного свидания «за гробом», распространенному в русской поэзии, чему немало способствовал Батюшков своими вольными переводами «из Парни» (напр.: «Привидение», 1810, «Мщение», 1815), Лермонтов придает какой-то особенный мрачно-мистический колорит. Если в батюшковском «Привидении» изящно-эротические «загробные» фантазии есть не что иное, как продолженное настоящее, перенесение «туда» земного блаженства¹, то лирический герой Лермонтова, заканчивая свой земной путь, вступает в иные, драматические отношения не только с настоящим, но также с прошедшим, и главное – будущим. Герой Батюшкова, обращаясь к любимой, успокаивает ее:

..... из могилы
Если можно воскресать,
Я не стану, друг мой милый,
Как мертвец, тебя пугать.
В час полуночных явлений
Я не стану в виде тени,
То внезапно, то тишком,
С воплем в твой являться дом².

¹ по смерти, невидимкой

Буду вокруг тебя летать;
На груди твоей под дымкой
Тайны прелести лобзать;
Стану всюду рзевать
Легким уст прикосновеньем,
Как зефира дуновеньем,
От каштановых волос
Тонкий запах свежих роз...

(Батюшков К.Н. Опыты в стихах и прозе. М., 1678. С.217).

² Батюшков К.Н. Указ. соч. С.217

Лермонтовский же «автор» «письма» избирает как раз тот тип «загробного» поведения, от которого отказывается герой «Привидения», считая себя вправе «пугать» возлюбленную, неожиданно являясь ей в виде «безумной тени».

В «Письме» «воспоминание будущего» воплощается в сюжетной ситуации загробного свидания, точнее двух воображаемых свиданий. Первое свидание («Настанет ночь...»): глаголы, относящиеся к героине-адресату «письма» указывают на то, что все изображаемое мыслится как совершающееся в некоем будущем («приедешь», «придешь», «посмотришь», «почувствуешь», «не увидишь», «пыхнет», «прильнет», «мелькнет», «влетит»). И вдруг – мгновенное перемещение по оси времен:

..... это я из гроба
На мрачное свиданье *прилетел*...

Воображаемое событие из будущего сразу же переносится в прошедшее. Тем самым замыкается ситуация «запредельной встречи», закрепляется за прошлым, которое можно вспоминать и переживать. Переключение с одной временной координаты на другую, с будущего на прошедшее, связано с лирическим героем – «автором» «письма». Энергией воли я воображения, страстного предсмертного усилия он желаемое превращает как бы в уже свершившееся и переживает это свершившееся как данную реальность.

По такому же принципу строится и сюжетная ситуация второй «встречи» («Когда ж в санях...»). И здесь глаголы будущего времени закреплены за образом героиня «Письма», а также за образом потенциального соперника лирического героя – «гусара» («проедешь», «промчится», «закипит», «вдохнешь», «затмится», «закрутит», «услышишь», «увидишь»). И снова мгновенное переключение из будущего в прошедшее: «То тень моя безумная предстала...» Лирический субъект и его возлюбленная оказываются разведенными осью времен: для «нее» – все в будущем («собранья», «блистательные катанья», новая любовь), для него – все в прошлом. Героев стихотворения разлучает настоящее, которое для «автора» «письма» постепенно уходит в небытие, «истекая» по мере того, как жизненные силы покидают

его («медленно слабеет жизни дух», «чувствую, что к смерти подступаю»). Для лирического героя в его «предсмертном страданье» настоящего фактически уже нет: он весь в своих думах в том, ином мире, куда его ведут «болезнь и пар- ка». И хотя «письмо» пишется «сейчас» («Свеча горит!...»), настоящего словно бы нет и для самого послания, оно будто выпадает из системы его времен. Объектом лирического переживания в «Письме» становится напряженное соотношение будущего с настоящим и прошедшим.

Подобное же напряженное и динамичное временное соотношение устанавливается в послании «К N.N.» («Ты не хотел! но скоро волю рока...»). В системе времен стихотворения есть прошедшее:

Ты хладен был, когда я зрел несчастье
Или удар печальной клеветы...;

есть будущее:

Но придет час: и будешь в горе ты,
И не пробудится а душе моей участь!.. (I, 41).

Настоящего же в послании как будто нет вообще, хотя лирическое высказывание адресанта развертывается «сейчас», в данный момент. В этом «сейчас» еще возможны оправдания «друга», которые могли бы предотвратить возмездие. Но безапелляционность тона лирического героя, категоричность обвинений, обрушивающихся, подобно точным, хлестким ударам, на «М.И.» («Нет, поздно друг...», «Таких друзей не надо больше мне...»), не оставляют надежды на возможность хотя бы короткой реплики с его стороны, пресекая всякую попытку диалога. Лирический герой не способен «услышать» «голос» адресата. Уверенный в своей правоте, лирический герой целиком поглощен идеей наказания которое неизбежно должно настичь «друга» за его «хладное» предательство.

..... но скоро волю рока
Узнаешь ты и в бездну упадешь;
Проколет грудь раскаяния нож.

.....
.....
.....
Захочешь ты проступку вновь помочь;
Нет, поздно, друг, твой будет труд напрасен:
Обратно взор тебя отгонит прочь!..
Я оттолкну униженную руку... (I, 41)

Думы о «часе» грядущего возмездия так волнуют лирического героя, он так торопит его приход, что спешит «проскочить» через настоящее, чтобы поскорее свершилась «воля рока». Лирический герой настолько зримо представляет себе этот «роковой час», что начинает переживать будущее как уже прошедшее, словно вспоминая его. Интенсивность переживания передана через напряженную книжно-романтическую лексику («воля рока», «в бездну упадешь», «раскаяния нож», «горький упрек», «взор... как меч, как яд опасен», «униженная рука», «удар печальной клеветы»), короткие, словно «рубленные», синтаксические конструкции. И то и другое соответствует мироощущению «лермонтовского человека», не признающего полутонов, не способного к каким бы то ни было компромиссам, сосредоточенного на своем душевном состоянии. Исключительная внутренняя сосредоточенность позволяет лирическому герою стихотворения, опережая время, «конструировать» будущее, «внедряться» в него и переживать его с такой страстью, с какой обычным человеком не может быть пережито, чего еще не было¹.

В этих «воспоминаниях будущего» концентрируется вся сила и мощь духа «лермонтовского человека», его трагический дар провидения. Они своеобразные «энергетические сгустки»,

¹ Аналогичный характер переживания будущего свойствен и некоторым другим ранним посланиям Лермонтова (напр.: «Когда к тебе молвы рассказ», 1830; «К***» – «Не ты, но судьба виновата была...», 1830, 1831; «К***» – «Не медли в дальней стороне...», 1830-1831).

бросающие «чудесный и страшный отблеск» на всю лирику поэта: «так иногда последний луч заката из-под нависших туч освещает вдруг небо и землю неестественным заревом»¹.

Будущее «провиденциальных» стихотворений Лермонтова – совсем не то будущее, которое если и допускает традиционное послание, то не иначе как в виде «продолжения драгоценного «сегодня» (В.А. Грехнев)². У Лермонтова будущее – именно будущее, которое впереди. Но в то же время оно словно уже было когда-то, в какой-то «прошлой вечности» (Д.С. Мережковский). «Припомнить» «прошлое будущее» может личность, лишь находясь в состоянии экстатического напряжения, при полном погружении в глубины собственного «Я». Только тогда ее внутренний взор проникает сквозь завесу времени. «Провиденциальное» будущее становится для лермонтовского лирического героя временем Вечности, с высоты которой он оценивает свое прошлое и настоящее.

Лирическому субъекту лермонтовских посланий представляется уникальная возможность проживать сразу в трех временных измерениях, ощущать «давление» потока времени. Традиционное послание, живя настоящим, предпочитало не замечать течения времени. Разумеется, послание знало, что за его пределами действуют законы всеразрушающего времени. Так, например, сетования «на скоротечность счастливой молодости» были общим местом еще в сентименталистском дружеском послании («С нами то же, что со цветом: / Был – и нет его чрез день» – И.И. Дмитриев «Стансы к Н.М. Карамзину», 1793; «Конечно так, – ты прав, мой друг! / Цвет счастья скоро увядает...» – Н.М. Карамзин «Послание к Дмитриеву», 1794; «Ныне мне весна не в радость: / Улетели счастье, младость, / Улетела и любовь! / Молодым не будешь вновь» – В.Л. Пушкин «Ответ име-

¹ Мережковский Д. М.Ю. Лермонтов: Поэт сверхчеловечества. С.101

² См., напр.: «Элизий» (1810) Батюшкова, «К Пушкину» (1815), «Мое завещание друзьям» (1815), «Кривцову» (1817) Пушкина, «К Лилете» (1814) Дельвига и др.

нинника на поздравление друзей» 1816 и др.) Но послание все же верило в то, что можно остановить бег времени и удержать настоящее («Часы крылаты! не летите, / И счастье мигом хоть продлите!» – Батюшков «Веселый час», между 1806 и 1810), либо демонстрировало свое пренебрежение к неумолимому ходу времени («Нам жизни дни златые / Не страшно расточать...» – А.С. Пушкин «Послание к Галичу», 1815; «И мы, под защитой богов, потопим в веселии время» – Дельвиг «К Лилете», 1814).

Может быть, острее других ощущает движение времени в своих посланиях 20-х годов Е.А. Баратынский («Часы летят! ... Летящий миг лови украдкой...» – «К-ву», 1820; «Познай же цену срочных дней, / Лови пролетное мгновенье!» – «Добрый совет (К-ну)», 1821). Однако и у Баратынского «летающий миг», вбирая в себя все, с чем ассоциировалась для дружеского послания полнота бытия («Люби, мечтай, пируй и пой...»), оказывался равноценным самой жизни. Вследствие этого драматизм переживания быстротечности времени в посланиях поэта несколько смягчался.

Словом, послание 1810-1820-х годов готово было «допустить, что тень от крыльев времени падает где-то рядом, но во всяком случае в стороне от его незыблемых твердынь дружества и пиров, поэзии и любви»¹. Послание верило, что над его поэтическим миром законы времени не властны.

Поэтому когда Батюшков периода углубляющегося духовного кризиса вопрошал:

Скажи, мудрец молодой, что прочно на земли?

Где постоянно жизни счастье?

.....

Но где минутный шум веселья и пиров,

В вине потопленные чаши?

Где мудрость светская сияющих умов?

¹ Грехнев В.А. Лирика Пушкина... С.49.

Где твой Фалерн и розы наши?
(«К другу». 1815)¹, –

то его смятение воспринималось как свидетельство крушения всей жизнеутверждающей философии послания. Это означало, что время, «сей старец, смертных злое бремя» (Батюшков «Н.И. Гнедичу», 1811), коснулось все же своим седым крылом поэтического мира послания. И от его легкого прикосновения мир, казавшийся таким устойчивым и прочным, вздрогнул и пошатнулся.

Так все здесь суетно в обители сует!

Воздействие всепроникающего элегического мышления обнаруживается в батюшковском послании «К другу» не только в доминирующем чувстве горестной печали по дорогим сердцу утратам, но прежде всего в самом ощущении быстротечности и необратимости времени:

Где дом твой, счастья дом?.. Он в буре бед исчез.
И место поросло крапивой...

И хотя современное Батюшкову послание еще продолжало радоваться жизни и воспевать непреходящие, с его точки зрения, ценности, тем не менее элегизация постепенно начинает перестраивать структуру жанра, его поэтику. В своем отношении к времени послание все более становится похожим на элегию, «чувствительную» к его полету.

В основе лермонтовской концепции времени лежит идея неостановимости его движения, невозможности вычленения из него какого-либо отрезка (будь то прошлое или настоящее) без того, чтобы не распалась связь времен. Традиционные элегия и послание как раз именно выделяли определенный временной

¹ Батюшков К.Н. Опыты в стихах и прозе. С.250.

отрезок, абсолютизируя его: элегия облюбовала прошедшее, послание отвоевало у нее настоящее. И тот и другой жанр мало интересовало будущее. От него веяло холодом Вечности, с которой классические элегия и послание предпочитали не иметь дела.

Время же лермонтовских посланий – нерасчлененное время, взятое в его движении от прошлого – через настоящее – к будущему, уходящему в бесконечность. Время у поэта, с одной стороны, драматически спрессовано, сжато в пружине мгновения, а с другой – разомкнуто в контекст Вечности. Это философское, субстанциональное время Бытия (в отличие от камерного времени воспоминаний элегии и «сегодня» традиционного послания).

Вместе с тем время в посланиях Лермонтова психологически насыщено. Это время, *переживаемое личностью*, порой драматически ощущающей его «унылую череду» как «тяготенье» жизни, но подчас и преодолевающей сковывающую силу «тяготенья» в стремительном порыве к будущему, за которым притаилась Вечность.

У Лермонтова претерпевает изменения и каноническая пространственная структура послания. Уже в посланиях 10-х годов сложился тот образ малого пространства дружеского общения, который стал восприниматься как непрменный признак жанра, сохраняемый на последующих стадиях его развития. Малый «локус» послания предстал перед читателем то в виде «хижины убогой» или «обители смиренной», то в виде «мирного уголка, с которым роскошь незнакома», или «укромного домика» – словом, желанного «приюта поэта», отгороженного от остального большого, чуждого, суетного мира символическим «забором огорода» или «садом веселым, где липы престарелы с черемухой цветут». Но малый, обжитый, домашний мир оказывался способным, бесконечно раздвигаясь, вмещать в себя всю «обширную вселенну», все духовные ценности, которые послание читло превыше материальных благ.

Вот этого-то, знакомого по посланиям Карамзина, Батюшкова, Жуковского, Пушкина и уже ставшего привычным образа «дома» и нет в стихотворениях Лермонтова. Пожалуй, лишь один из самых первых лермонтовских опытов в жанре стихотворного письма напоминает о поэтическом мире раннего дру-

жеского послания с его ярко выраженными анакреонтическими мотивами. Речь идет о «Пире» (1829), стихотворении, обращенном к М.И. Сабурову, в котором исследователи, не без основания, усматривают явное воздействие поэзии Батюшкова (в частности его «Беседки муз», 1817)¹.

Приди ко мне, любезный друг,
Под сень черемух и акаций,
Чтоб разделить святой досуг
В объятьях мира, муз и граций (I, 16).

Картина дружеского застолья, где царствуют «дружба и она», с его простыми, традиционными атрибутами («снесь – кусок прекрасный хлеба / И рюмка красного вина») создает характерную для послания атмосферу «домашнего», душевного общения.

Однако Лермонтов ни разу больше не попытается воскресить образ «приюта» «любимца Феба». В стихотворении, созданном вслед за «Пиром», – «К друзьям» (1829) этот образ уже исчезает. Обращаясь снова к традиции дружеского послания, поэт вместе с тем и резко расходится с ней, что со всей очевидностью обнаруживается в финальной строфе произведения. Ее эмоциональный строй противоречит самому духу раннего послания и анакреонтики, щедро подпитывавший его²:

Но нередко средь веселья
Дух мой страждет и грустит,
В шуме буйного похмелья
Дума на сердце лежит (I, 19).

¹ Лермонтовская энциклопедия. С.415.

² Лермонтов еще несколько раз вернется к анакреонтическим мотивам в жанре дружеского послания, но уже шутивно, а то и откровенно иронически переосмысливая их (см.: «Н.Н. Арсеньеву», 1829-1830?, «Расписку просишь ты, гусар», 1838?, «К Н.И. Бухарову», 1838?).

Существует предположение о возможном заимствовании последней строки из стихотворения Н.Ф. Павлова «К друзьям» (Московский вестник. 1828. 4.10. С.9)¹. Но именно эта строчка вдруг зазвучала у начинающего поэта совсем по-лермонтовски, предвосхищая устойчивый образ миропереживания, который утвердился в его лирике позднее. Пока же важно отметить, что одинокая «дума» «среди веселья», «выбивая» стихотворение из «хоровой» традиции дружеского послания, указывала направление творческих поисков Лермонтова, которые вели в сторону от проторенных путей развития жанра.

Результатом жанровых поисков становится, в частности, отказ от того художественного пространства, которое было свойственно традиционному посланию. Как время лермонтовских посланий «размыкается» навстречу Вечности, так и пространство «распахивается» в неизвестность Бытия. Вместо замкнутого пространства дружеского общения в посланиях поэта возникают контуры «открытого» пейзажа, как, например, в стихотворении «К Дурнову».

В вечернее время, в час первого сна,
Как блещет туман среди долин,
На месте, где прежде бывала она,
Брожу беспокоен, один (I, 269).

Уютная домашняя обстановка «кабинета уединённого» или «укромного уголка» располагала к тихой дружеской беседе, душевному разговору. Естественно, «долины», одетые «туманом», да еще в столь поздний «час первого сна» – не самое подходящее место для общения с другом. Но диалог в лермонтовском послании не просто переносится из замкнутого пространства «дома» в открытое пространство пейзажа. При этом возникают новые смыслы, коренным образом меняющие прежнюю

¹ Лермонтовская энциклопедия. С.209.

жанровую семантику послания. Столь странный (с точки зрения канонического жанра) выбор «сценической площадки» неизбежно должен был внести корректировку в предмет и содержание «посланческого» диалога. Вместо традиционного «хорового» прославления дружбы, любви я поэзии, свободного (хотя бы предполагаемого) обмена мнениями в лермонтовском стихотворении возникает монотема, звучит монопартия, которую ведет только один из участников так и не состоявшегося диалога.

Оказывается, совсем не в поисках дружеского общения «бродит» «среди долин» лирический субъект лермонтовского стихотворения, «На месте, где прежде бывала она», адресант послания предается грустным размышлениям, в содержание которых он не считает нужным посвящать своего друга («Но полно, что пользы мне душу открыть...»), позволяя ему быть лишь молчаливым свидетелем его сосредоточенных медитаций.

Пейзаж в послании «К Дурнову», выдержанный в классической элегической манере (чего стоит один «туман», не раз осмеянный критикой¹, но явно полюбившийся юному поэту), безусловно, настроен «на волну» переживаний лирического героя, являясь, по существу, «пейзажем» его души. Однако роль пейзажа в жанровой структуре лермонтовского стихотворения не исчерпывается этим. Благодаря пейзажу «открывается» прежде замкнутое художественное пространство послания, что решительным образом трансформирует его жанровую структуру: в «холодном», продуваемом всеми ветрами «туманном» пространстве исчезает диалог, он становится ненужным, «*неуместным*» в буквальном смысле слова.

Вообще Лермонтов редко обращается в посланиях к «прямым» пейзажным «зарисовкам». Чаще поэт использует не столько пейзаж, сколько его устойчивую традиционно-элегическую эмблематику («месяц», «томный свет» «луны»,

¹ Вспомним, например: «... туманы над водами, туманы над бором, туманы над полями, туман в голове сочинителя» (Кюхельбекер В.К. О направлении нашей поэзии... С.457).

«вечер», «пора ночная» и т.д.), вводя ее в тот момент, когда лирический герой начинает предаваться ностальгическим воспоминаниям, вовлекая в них своего адресата. Например:

Ты помнишь вечер и луну,
Когда в беседке одинокой
Сидел я с думою глубокой,
Взирая на тебя одну...
(«Стансы. К Д***». 1831. I, 232-233).

Обычно пейзаж входит в стихотворение опосредованно, в составе развернутых сравнений:

Там куст растет над бездною морскою,
И лист, грозой оборванный, плывет
По произволу странствующих вод
(«К***» – «Дай руку мне, склонись к груди поэта...»),
1830-1831. I, 312).

Или:

– Видала ль быстрый ты поток?
Брега его цветут, тогда как дно
Всегда глубоко, холодно и темно!
(«К***» – «Ты слишком для невинности мила...», 1831. I, 228)

(см. также: «К другу В.Ш.». «К другу» – «Забудь опять...». «К*» – «Мы случайно сведены судьбою...»)

Эти и подобные им пейзажные «картины» в названных выше посланиях не являются уже фоном, необходимым для создания определенной атмосферы. Их назначение не сводится также и к той функции, которая традиционно закреплена за пейзажем в канонической элегии – быть «пейзажем души» (хотя, конечно, развернутое сравнение можно рассматривать как один из приемов раскрытия духовного мира лермонтовского лирического субъекта).

У сравнений, в основе которых лежит «развертывание» того или иного «природного» образа, в посланиях Лермонтова более глубокий, не выступающий на поверхность смысл. Они больше, чем просто иносказательное изображение каких-то моментов внутренней жизни личности. Все эти образы: одинокий куст «над бездною морскою»; «оборванный» грозой лист, плывущий «по произволу странствующих вод»; «быстрый поток» с недвижным «хладным и темным» дном; ставший частью природной стихии маяк, манящий в бурную ночь к «верным берегам»; легкое, светлое облачко, свободно летящее по небу и равнодушно отражающееся в «волнах морских», и т.п. – есть своего рода метафоры-символы, претендующие на роль обобщений, подводящих те или иные конкретные жизненные состояния и положения под некие общие законы бытия. Апеллируя к природе как к чему-то вечному и неизменному, лирический субъект включает себя в единый универсум, где все отражается во всем, одно получает объяснение через другое («*Так точно и я...*» – «Стансы» – «Мне любить до могилы творцом суждено...», 1830-1831). Развернутые сравнения помогают постичь особенности миропонимания «лермонтовского человека», занятого поисками своего места в общей системе бытия.

Так, благодаря «природным» образам в лермонтовском послании возникает едва уловимая «метафизическая» аура, постепенно сдвигающая его к философскому полюсу. Чем ближе подходит послание к этому полюсу, тем больше стирается память о привычном «посланческом» пространстве, и, наконец, оно (пространство) совсем теряет свои реальные очертания.

Чем более «открывается» пространство послания, чем шире раздвигаются его границы, тем неуютнее чувствует себя личность, тем сильнее замыкается она в своем «Я», словно боясь потеряться в огромном безотзывном мире. Малый «локус» традиционного послания вытесняется у Лермонтова безграничным «пространством» одинокого философствующего духа. Вместо традиционной дружеской «болтовни» в фокусе лермонтовского послания оказывается изображение сосредоточенных раздумий личности о себе и о мире.

Классическое послание верило, что способность людей к контактам – нечто само собой разумеющееся, а потому диалогич-

ческое общение между «Я» и «Ты» устанавливается естественно, легко и всегда возможно. Напротив, лирический герой лермонтовского послания обнаруживает разрыв связей между людьми, отсутствие согласия в их мыслях и чувствах как следствие не просто какой-то конкретной ситуации, но несправедливого и несовершенного порядка мироустройства.

Следы этого разрыва, проходя по всем линиям жанровой структуры, выявляются в «перевернутой» семантике лермонтовских посланий, превращающей некоторые из них в своего рода «антипослания»: воспевание дружеских связей, несомненной ценности человеческого общения (чем так дорожило дружеское послание 10-20-х годов) оборачивается горестным отрицанием дружбы и самой возможности достижения взаимопонимания между людьми («К N.N.» – «Ты не хотел! но скоро волю рока...»); признание в любви, восхищение любимой сменяется негодующей инвективой, суровым приговором – осуждением «той», которая не оправдала высоких надежд лирического героя («К*») – «Я не унижусь пред тобою...»).

В лирическом субъекте лермонтовских посланий трудно узнать общительного, душевно открытого, всегда готового к диалогу адресанта традиционного стихотворного письма. По сути дела, погруженный в свои думы и переживания адресант юношеских посланий поэта – все тот же «внутренний человек» – лирический герой, чья духовная биография запечатлевается на «страницах» «лирического дневника».

Но мне ль надеждами делиться?

Надежды ... о! они мои,

Мои – они святое царство

Души задумчивой моей...

(«К*») – «Мой друг, напрасное стара-

нье!...», 1832. II, 49).

Скрытность лирического героя посланий Лермонтова, желание спрятать на дне «задумчивой» души самое сокровенное побуждают его порой прибегать к языку жестов, мимики, которые могли бы сказать внимательному собеседнику больше, чем слова.

Тогда ты глаза и лицо примечай,
Движенья спеши понимать,
И если тебе удалось ... то ступай!
Я больше не мог бы сказать
(«К Дурнову». I, 269).

Однако «глаза», «лицо», «движенья» в лермонтовском послании вовсе не те «свободные намеки», которые так любило дружеское послание, «купавшееся» в атмосфере интимной доверительности и «домашней» близости участников диалога. Дружеское послание «играло» «свободными намеками». Они становились своего рода знаком приобщения к некоему «тесному кругу друзей», знаком «посвящения», отделявшим адресанта и адресата от прочих «непосвященных», не принадлежащих к союзу избранных.

Традиционная семантика «свободных намеков» была известна Лермонтову, воспитанному на лучших образцах гражданской поэзии. Он даже воспользовался ею однажды в своем «письме к другу, иностранцу» («Жалобы турка»):

Ах! если ты меня поймешь,
Прости свободные намеки... (1, 49).

Намеки актуальны лишь до тех пор, пока сохраняется уверенность в том, что «ты меня поймешь». Если же уверенности этой нет, намеки теряют всякий смысл. Верой во взаимное понимание жило послание 10-20-х годов. В 30-е годы, когда надежды на диалог истаивают по мере нарастания индивидуалистических настроения, неразгаданные «свободные намеки» оказываются выразительным показателем глухоты непонимания, заставляющего личность замыкаться в своем внутреннем мире.

Последствия этого процесса самоизоляции личности сказываются на субъектной организации лермонтовского послания: из его жанровой структуры постепенно начинает вытесняться

другое «Я»¹. Адресат, равноправный в традиционном послании участник диалога, либо выступает у Лермонтова в роли молчаливого слушателя лирических излияний адресанта, как, например, в «К Дурнову», либо вообще становится ненужным, как в стихотворении «К***» – «Не думай, чтоб я был достоин сожаленья...» (1830).

Стихотворение «Не думай, чтоб я был достоин сожаленья...» оформлено как послание: оно имеет заглавие, предполагающее обращенность к некоему адресату, скрытому за тремя звездочками; для него характерна интонация спора, полемики («Не думай... нет; Нет!...»). Однако помета, сделанная поэтом в черном автографе: «(Прочитав жизнь Байрона <написанную> Муром)» «(1830)», подсказывает возможность иной жанровой трактовки. Реальный биографический факт – чтение юным Лермонтовым книги, изданной Т. Муром, «*Letters and Journals of Lord Byron with Notices of his Life*» (London, 1830) – претворяется в стихотворении в переживание лирическим героем желаемого сходства своей судьбы с судьбой великого английского поэта («И Байрона достигнуть я б хотел...»).

Для романтической личности установление духовного родства с «властителем дум» молодого поколения 20-30-х годов, по существу, означало признание ее избранности, за которое она готова платить по самой высокой цене, вплоть до неизбежного одиночества в мире. Поэтому, с почти фанатическим упорством лирический герой Лермонтова стремится уверить себя в своей конгениальности Байрону, доказать самому себе свою исключительность.

¹ Аналогичные сдвиги в жанровой структуре послания отмечает В.И. Чулков, анализируя лирику А.И. Полежаева: «Из полежаевских посланий вытесняется «объект» как «адресат». И объектом и субъектом полежаевских посланий оказывается лирическое «Я», тяготеющее к «Я» лирического героя» (см.: Чулков В.И. Художественные сдвиги поэзии А.И.Полежаева и проблема творческого метода: Автореф.дис. – канд.филол.наук. Свердловск, 1986. С.9). Однако исследователь не связывает эти изменения с жанровыми процессами, видя в них проявление «тенденции к лиризации и романтизации».

Как он, ищу забвенья и свободы,
«Как он, в ребячестве пылал уж я душой...
Как он, ищу спокойствия напрасно... (I, 133).

Напряженность интонационного строя стиха, создающаяся с помощью типично лермонтовских приемов (повторов: *«нет; Нет!..»*’, *«одна душа, одни и те же муки; / О! если б одинаков был удел!..»*; анафор: *«Как он... Как он... Как он...»*; *«Гляжу вперед... Гляжу назад...»*), повышенная эмоциональность, метафоричность стиля (*«кипят на сердце звуки»*, *«пылал уж я душой»*, *«и бурь земных и бурь небесных вой»*) свидетельствуют о сосредоточенной работе его мысли.

И хотя начало стихотворения как будто предполагает продолжение диалога-спора с оппонентом-адресатом (тоже характерный лермонтовский прием), на самом же деле поглощенность лирического субъекта «мыслию одной» не позволяет ему выйти за пределы собственных переживаний, что, как минимум, необходимо для общения.

Словом, «К***» – «Не думай, чтоб я был достоин сожаленья...» – такое же монологическое высказывание, как, скажем, «Монолог» – «Поверь, ничтожество есть благо в здешнем свете...» (1829), в котором потенция диалога тоже осталась нереализованной. Кстати, и то и другое произведение написано одним и тем же размером – 5- и - стопным ямбом. Традиционное послание предпочитало 3-4-стопный ямб, способный передавать живые интонации разговорной речи (что соответствовало установке жанра на диалог). Лермонтов же не только в «К***» – «Не думай, чтоб я был достоин сожаленья...», но и во многих других своих посланиях¹ обращается именно к 5- и 6- стопному ямбу,

¹ См., напр.: «К П-ну», «К Гению», «Письмо», «К N.N.» – «Ты не хотел! Но скоро волю рока...», «Жалобы турка», «К другу» – «Взлелеянный на лоне вдохновенья...», «К...» – «Простите мне, что я решился к вам...», «К***» – «Всеvyšний произнес свой приговор...», «К***» – Ты слишком для невинности мила...»,

закрепленному в русской поэзии за элегической, шире – медитативной лирикой. Этот размер как нельзя более подходил для выражения состояния душевной сосредоточенности личности, погруженной в напряженные раздумья.

Стихотворение «К***» – «Не думай, чтоб я был достоин сожаленья...» (как и ряд других: «К***» – «Не говори: одним высоким...», 1830, «К...» – «Не говори: я трус, глупец!..», 1830, «К**» – «Мой друг, напрасное старанье...», 1832, «К*» – «Печаль в моих песнях, но что за нужда?», 1832, «Безумец я! вы правы, правы!», 1832 и т.п.) – не что иное, как монолог лирического героя, лишь имитирующий диалог с другим «Я». Такие монологи «произносятся в одиночестве или в атмосфере психологической изолированности носителя речи от присутствующих»¹. Истинное назначение «уединенного» монолога (солилоквиума, по М.М. Бахтину) состоит в общении с самим собой («*Сам с собою говорю...*»), в процессе которого происходит открытие в себе «внутреннего человека». Это открытие совершается не на почве «пассивного самонаблюдения», а лишь при условии «активного диалогического подхода к себе самому, разрушающего наивную целостность представлений о себе»².

У Лермонтова меняется самый характер «посланческого» диалога: он превращается, таким образом, во внутренний диалог лирического субъекта с собой. Порой поэт даже подчеркнуто демонстративно отказывается в послании от диалога с другим «Я»:

Но ты меня не спрашивай напрасно:
Ты, друг, узнать не должен, кто она
(«К другу» – «Взлелеянный на лоне вдохнове-
нья...». I, 59).

«К***» – «Дай руку мне, склонись к груди поэта...», «К***» – «Когда твой друг с пророческой тоскою...», «Ребенку», «Нет, не тебя так пылко я люблю...» и др.

¹ Литературный энциклопедический словарь. С.96.

² Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. С.138.

Налицо жанровый парадокс: «двухголосное» по своей природе послание, традиционно ориентированное на собеседование, преобразуется у Лермонтова в «одноголосное», то есть, по существу, превращается в монолог.

Монологизация послания – есть результат действия основного для ранней лирики Лермонтова метажанрового конструктивного принципа, втягивающего в «силовое поле» «лирического дневника» традиционные жанры. Канонические жанровые формы под влиянием ведущего жанра «дневника» – монолога трансформируются, стремясь, подобно ему, воплотить объемность, динамику духовной жизни личности. Все большая углубленность во внутреннее «Я», замкнутость на «себе самом» не противоречит природе таких лирических жанров, как элегия, романс, песня (повышенная субъективность воспринимается здесь как примета лермонтовского стиля, творческой индивидуальности поэта).

Иное дело послание. «Страшная напряженность и сосредоточенность мысли» лирического субъекта «на себе», на своем я, страшная сила личного чувства»¹ приводят к тому, что послание «растворяется» в монологе, но монологе специфическом, драматизированном, отражающем раздвоенность личности. Казалось бы, послание должно исчезнуть в «лирическом дневнике» Лермонтова, поглощенное монологом. Но поэт с какой-то странной настойчивостью снова и снова обращается к жанровой форме послания².

¹ Соловьев Вл. С. Лермонтов // Соловьев Вл. С. Собр.соч.: В 10 т. Т.9. (1897-1900). Брюссель, 1966. С.353.

² Хотя интерес Лермонтова к посланию со второй половины 30-х годов заметно ослабевает, он все же изредка возвращается к нему, создавая то произведения в форме «стихотворения на случай», ориентированные на традиционные образцы («Послание» – «Катерина, Катерина!», 1837, «Расписку просишь ты, гусар», 1838?, «К Н.И Бухарову», 1838), то собственные жанровые модификации («Ребенку», 1840, «Валерик», 1841, «Нет, не тебя так пылко я люблю, 1841).

В чем причины столь заметного пристрастия Лермонтова к жанру послания? Одна из них, видимо, заключается в том, что открытая романтизмом сложность внутреннего мира личности не могла быть выражена каноническими жанрами, сложившимися еще в эпоху классицизма. Нужна была их перестройка и нужны были новые жанры, чтобы лирика могла отвечать эстетическим запросам времени.

Однако перестройка жанровой системы не происходит мгновенно и новые жанровые образования не возникают в одночасье. В переходный период посланию суждено было, очевидно, сыграть особую роль, выходящую за рамки его прямого функционального назначения. Поэт воспользовался диалогической формой послания, чтобы выразить новое понимание личности, которое принесли с собой 30-е годы. И в этом смысле можно сказать, что Лермонтов учился у послания изображению диалогичности сознания человека. С другой стороны, диалогизацией «голоса» и позиции лирического субъекта поэт существенно обогатил возможности жанра послания, сделав его инструментом тончайшего анализа внутренней противоречивости личности и философского обоснования этой противоречивости.

Жанру послания принадлежит особое место в лирике Лермонтова, тяготеющей к монологизму. Лермонтовское послание – отчаянная и безуспешная попытка прорыва из пустыни одиночества в сферу человеческой гармонии и согласия. Поэт в своих посланиях, столь не похожих на канонические образцы этого жанра, делает предметом лирического переживания не просто невозможность диалога с «N.N.» по каким-то частным, конкретным причинам. Он переживает невозможность любых контактов между людьми вообще вследствие такого порядка мироустройства, при котором личность, жаждущая участия и понимания, обрекается на бесконечную, словно вечность, «унылую череду» «годов» в холодном бесприютном мире.

Утрату диалога, горечь неизбежного одиночества Лермонтов показывает как духовную трагедию личности, корни которой имеют прежде всего экзистенциальный, философский, а уж потом социальный и психологический характер. Открытие лирическим субъектом трагизма бытия, принципиальной одиночества души в нем и лежит в основе угасания диалогичности лермонтовского послания. Это «взрывает» изнутри «посланческую»

диалогическую модель мира, смещая ее в сторону «монологической» модели, в которой личность с ее «борением дум» остается наедине с собой перед вечными неразрешимыми проблемами бытия.

Романс и песня: опыты лирической объективации

Элегия и послание относятся к числу жанров со сложившимися в процессе их исторического развития жанровыми признаками. Однако, как мы видели, попадая под воздействие метажанрового конструктивного принципа, «стягивающего» отдельные жанровые образования в целостное лирическое единство, эти жанры в лирике Лермонтова, заметно трансформируясь, утрачивали свои канонические признаки, сближаясь с монологом.

Какова же в творчестве поэта судьба тех жанров, у которых так и не сложились (а может быть утратились) отчетливые структурообразующие принципы. Имеются в виду жанры, относящиеся к лирике напевного типа, – песня, романс, в структуре которых ведущая роль в создании образа миропереживания принадлежит интонации как «организующей доминанте» (Б.М. Эйхенбаум).

Некоторая «стертость» данных жанровых форм объясняет терминологическую нечеткость в эстетике и критике первой трети XIX века, когда песня и романс нередко смешивались друг с другом или отождествлялись с балладой¹. Но в самой поэтической практике той поры песня и романс все же различались. Во всяком случае Лермонтов, очевидно, понимал, что имеет дело с разными жанровыми формами, давая одним стихотворениям название «Песня», а другим – «Романс». Хотя впрочем, некоторые из «песен» поэта (например: «Светлый призрак дней

¹ См. об этом: Акимова Т.М. «Русская песня» и романс первой трети XIX века // Русская литература. 1980. № 2. С.36-45.

минувших...», 1829, «Не знаю, обманут ли был я...», 1830-1831) больше тяготели к романсной жанровой традиции, чем к песенной, в то же время не все семь лермонтовских стихотворений, имеющих в качестве заглавия жанровое обозначение «Романс», могут быть с однозначной определенностью отнесены к романсной форме.

Лишь три «Романса»: «Невинный нежною душою...» (1829), «... к И...» (1831), «Ты идешь на поле битвы...» (1832) – вполне укладываются в жанровую традицию, в соответствии с которой поэт наделяет стихотворения строфической организацией, формой лирического выражения от первого лица и непрерывно развивающимся мелодическим движением¹.

Так, в «Романсе» – «Невинный нежною душою...» взволнованность лирического героя передается через характерный романсный мелодический рисунок. Каждая новая строфа в стихотворении интонационно «побеждает» предыдущую, чем обеспечивается постоянное нарастание интонационной напряженности: (I. «Ты можешь, друг ... сказать: Я был счастлив!...»; II. «Тот может ... еще сказать: Я был счастлив!...»; III. «Но я ... не могу сказать: «Я был счастлив!»). Рефрен (и это тоже особенность романса), закрепляя в каждой последующей строфе новую интонационную высоту, подчеркивает постепенное усиление лирического волнения.

По принципу интонационного *crescendo* строится и «Романс» – «Ты идешь на поле битвы...», написанный в форме лирического монолога девушки², расстающейся со своим возлюбленным. Может быть, по-этому стихотворение отличается осо-

¹ Об особенностях интонационно-мелодического строя романса см.: Эйхенбаум Б.М. Мелодика русского лирического стиха // Эйхенбаум Б.М. О поэзии. Л., 1969. С.345-348.

² Редкий в лирике Лермонтова случай, когда в качестве лирического субъекта выступает женский персонаж (см. также: «Склонись ко мне, красавец молодой», 1832, «Казачья колыбельная песня», 1838; укажем еще на стихотворения в форме драматизированного диалога, один из участников которого – девушка, - «Покаяние», 1829, «Прощанье», 1832).

бой мелодичностью и изяществом строфической организации (три 8-строчных строфы – *А А в С С С в в*, в которых со строгой правильностью чередуются 4-стопные – *А А*, *С С С* и 3-стопные – *в в в* в хореические стихи). Интонационное нарастание, акцентированное рефреном («Вспомни обо мне»), сообщает монологу героини такую силу лирического волнения, что это делает его похожим на магическое заклятие, тайное назначение которого «присушить», приворожить «друга бесценного», чтоб помнил о «ней» всюду и всегда – «на поле битвы» и в «дальней стороне», «чужой стране», «во сне» и наяву.

Как и монолог героини «Ты идешь на поле битвы...», «Романс к И...» есть обращенное к любимой заклинание лирического субъекта, переживающего ситуацию возможного «изгнания». Это мольба-крик одинокой перед «злословьем» «бесчувственной толпы» страдающей души, которая жаждет участия и поддержки. Романсный характер стихотворения и здесь обнаруживается в его интонационно-мелодическом рисунке: первая строфа («Когда я унесу в чужбину... / Мою жестокую кручину... / Ты будешь ли моей защитой...?») на мелодическом подъеме, заданном восходящей вопросительной интонацией, в момент его кульминации «перетекает» в другую строфу («О! будь... о! вспомни... / ... пощади... / Клянися в том!...»), завершающее звучание которой подчеркнуто финальной анафорой («Где почтены мои страданья, / Где мир их очертить не мог!...»).

«Романсы» «Невинный нежною душою», «Ты идешь на поле битвы...», «...к И...» свидетельствуют о том, что Лермонтов вполне овладел романсной жанровой формой, привнес в нее напряженность переживания и драматизм мироощущения, свойственные его лирическому субъекту.

Однако, освоив интонационно-мелодические «секреты» ромansa, Лермонтов, по-видимому, теряет интерес к этому жанру, хотя по крайней мере еще двум стихотворениям он даст название «Романс» – «Хоть бегут по струнам моим звуки веселья...» (1830-1831) и «Стояла серая скала на берегу морском...» (1832). Но они уже явно выпадают из жанровой традиции и именно поэтому заслуживают особого внимания.

В «Романсе» – «Хоть бегут по струнам моим...» Лермонтов развивает тему разочарования в жизни, используя «классический» набор готовых поэтических формул и образов из арсе-

нала традиционно-элегических средств («сердце разбитое», «слеза огневая», «очи охладевшие», «ужасные тени», «кровавый былого призрак» и т.д.). Тема, не чуждая романсу, получает здесь, однако, не свойственную этому жанру трактовку. Мрачная опустошенность героя «Романса», его угрюмая сосредоточенность на себе самом («Не смейте искать в сей груди сожаленья... / Когда я свои презираю мученья. — / Что мне до страданий чужих?») обуславливают кокой-то особенно напряженный, нервный характер лирического переживания, что сказывается прежде всего на интонационно-мелодическом строе стихотворения.

Лермонтов отказывается в «Романсе» от строфической организации. На первый взгляд, это не столь уж существенно, если, конечно, рассматривать строфическую организацию только как формальный признак, сохраняемый в романсе инерцией жанровой традиции. Но дело в том, что отсутствие деления текста на строфы ведет к изменению канонического мелодического рисунка романса.

Астрофическая организация как будто бы должна способствовать непрерывности интонационного движения. Однако в лермонтовском «Романсе» нет сплошного мелодического нарастания. Характер интонационного рисунка определяется в стихотворении чередованием нечетных и четных строк: нечетные длинные напевные стихи 4-стопного амфибрахия (за исключением первой строки) с «мягкими» женскими окончаниями перебиваются четными усеченными, точно рублеными стихами 3-стопного (в одном случае – 2-стопного) амфибрахия с сильными мужскими окончаниями. При этом каждая пара строк (нечетная + четная) образует двустиишие, обладающее относительной самостоятельностью, смысловой, синтаксической и интонационной.

Хоть бегут по струнам моим звуки веселья,
Они не от сердца бегут;
Но в сердце разбитом есть тайная келья,
Где черные мысли живут.
Слеза по щеке огневая катится,
Она не из сердца идет.

Что в сердце, обманутом жизнью, хранится,
То в нем и умрет (I, 320).

Потенциально напевная интонация трехсложника, таким образом, начинает как бы «хромать», «спадая» на коротких строках. Она все время «ломается», преодолевая границу очередного дистиха, и никак не может развернуться в плавно текущую нарастающую мелодию. Мелодическая неровность задается уже первой строкой – «Хоть бегут по струнам моим звуки веселья». Ее 4-х стопный анапест (_ _ / | _ _ / | _ _ / | _ _ / |) ритмически не совпадает с амфибрахией последующих стихов. Поэт намеренно подчеркивает интонационный перебив, используя сверхсхемные ударения, очень сильно обозначенные своим положением (два икта рядом) в начале седьмой («Что в сердце, обманутом жизнью, тается» – / / _ | _ / _ | _ / _ | _ / _ |) и двенадцатой («Что мне до страданий чужих» – / / _ | _ / _ | _ / _ |) строк. Все это создает интонационное напряжение, усиливающее ощущение «хромающего» ритма «Романса».

Аналогична стиховая организация последнего по времени «Романса» – «Стояла серая скала...». Романс относится к пространенному в лермонтовской лирике типу стихотворений с двухчастным построением, в основе которого лежит развертывание аллегорического образа-сравнения (смысл аллегории обычно раскрывается во 2-й части, присоединяемой к 1-й по принципу «Так...», «Таков...», «Не так ли...»)¹. В «Романсе» разрабатывается мотив утеса, рассеченного надвое грозой, уже ис-

¹ См., напр.: «Челнок» (1829), «К другу В.Ш.» (1831), «К***» – «Ты слишком для невинности мила...» (1831), «Стансы. К Д***» (1831), «К другу» – «Забудь опять...» (1831), «На темной скале над шумящим Днепром» (1830-1831), «Стансы» (1830-1831), «Солнце осени» (1830-1831), «К***» – «Мы случайно сведены судьбою...» (1832), «Он был рожден для счастья, для надежд» (1832), «Умиравший гладиатор» (1836), «Поэт» – «Отделкой золотой блистает мой кинжал...» (1838), «<М.П. Соломирской>» (1840), «<Графине Ростопчиной>» (1841).

пользованный чуть раньше в элегическом стихотворении «Время сердцу быть в покое» (1832)¹.

В стихотворении «Время сердцу быть в покое» образ «двух утесов береговых», хранящих «приметные» «знаки» былого единства, выступает символом любви, не подвластной забвению, продолжающей жить в сердцах людей даже, может быть, вопреки их воле и желанию («Слишком знаем мы друг друга, / Чтоб друг друга позабыть»). «Густой» налет книжности во вкусе «неистового» романтизма («безумной страсти след», «час разлуки роковой», «слеза ... блистала, чтоб упасть перед тобой», «отвергнула с презреньем», «жертва лучшая моя», «сердечный недуг»)! избыток (для сравнительно небольшого текста) «образности» (два аллегорических образа – помимо «утесов», еще и «бурно море», которое «все... плещет, / Хоть над ним уж бури нет!...») лишают лирическое переживание непосредственности, превращая стихотворение в типичный образец элегической поэзии своего времени.

Вероятно, понимая это, Лермонтов вторично возвращается к полюбившемуся мотиву, чтобы дать его новую интерпретацию, но уже в иной жанровой форме – форме романа. Добиваясь простоты и естественности выражения чувства, поэт «очищает» «Романс» от всякого рода излишеств, которыми изобиловало стихотворение «Время сердцу быть в покое» получая, таким образом, возможность сосредоточиться на самом смысле лирической ситуации разлуки некогда любивших друг друга людей. За внешней причиной их драмы («злословие людское») угадываются силы совсем иного, субстанциального порядка.

Но тогда и любовь героев «Романса» оказывается отмеченной неким высшим знаком. Как разрозненные «поток седы» утесы «хранят союза прежнего следы», так и бывшие возлюбленные не в силах разорвать нить, связавшую их когда-то:

¹ Об источниках мотива см.: Нейман Б. К вопросу об источниках поэзии Лермонтова // Журнал Министерства народного просвещения. 1915. № 4. С.285-288; Эйхенбаум Б.М. Лермонтов: Опыт историко-литературной оценки. С.48-49 и др.

И не изгладишь ты никак из памяти своей
Не только чувств и слов моих – минуты прежних
дней!..

(II,

28)

Так мотив «утесов» перерастает в мотив судьбы, рока. В стихотворении «Время сердцу быть в покое» мотив судьбы («Что, природа съединила, / А судьба их развела») лишь намечен. В «Романсе» же этот мотив начинает звучать уже в 1-й части, в которой развертывается аллегорический образ раздвоившейся «серой скалы»: «Однажды на чело ее слетел небесный гром». «Небесный гром» в контексте торжественной лермонтовской строки и всего стихотворения приобретает значение небесной, божественной кары, ниспосланной свыше. По закону сравнения эта кара небесная распространяется и на героев «Романса» («Так мы с тобой разлучены...»). Герои расстаются навсегда (как двум утесам «вновь... не сойтись», так «и мы не встретимся опять») не потому, что их разлучило «злословие людское», и не потому, что умерла любовь («Но для тебя я никогда не сделаюсь чужим»), а потому, что разлука была предопределена свыше. История одной любви и расставания вводится, таким образом, в контекст вечного, в свете которого устанавливаются некие неизменные законы, единые для природы и человека. Вследствие этого «Романс» приобретает более глубокий и емкий смысл, чем элегия «Время сердцу быть в покое».

Столь сложное, философское содержание новой вариации на тему «утесов» уже не могло быть вложено в жанровые рамки традиционного камерного романа. Трансформация структуры романской жанровой формы стала неизбежной. Здесь, как и в «Романсе» – «Хоть бегут по струнам моим...», Лермонтов отказывается от строфической организации, а это влияет на характер интонации.

Поэт использует в «Романсе» – «Стояла серая скала...» парную рифмовку, благодаря которой стихотворение условно разбивается на 7 дистихов, относительно самостоятельных синтаксически и интонационно каждый из двустихий представляет собой законченную фразу – предложение. Сплошные мужские

окончания закрепляют их смысловую и интонационную завершенность.

Стояла серая скала на берегу морском;
Однажды на чело ее слетел небесный гром.
И раздвоил ее удар, – и новою тропой
Между разрозненных камней течет поток седой.
Вновь двум утесам не сойтись, – но все они хранят
Союза прежнего следы, глубоких трещин ряд. (и

т.д.)

Так возникает эффект прерывистости интонационного движения (от дистиха к дистиху) без сколько-нибудь заметного его усиления или нарастания. Замедленное течение 7-стопного ямба (напомним, романс предпочитает стихи средней длины), с помощью которого ведется неторопливое повествование о «серой скале на берегу морском», придает законченность интонационному рисунку. Это не интонация нарастающего напева, присущая романсу, но, скорее, интонация, вызывающая в памяти балладный повествовательный стих.

Столь неожиданное, на первый взгляд, проявление балладности в жанровой структуре романса не было случайностью для Лермонтова. Тенденцией к балладности отмечен уже первый «Романс» – «Коварной жизнью недовольный...» (1829), что обнаруживается а гораздо большем присутствии эпического начала, чем допускал романсный жанр. Поэт избирает здесь форму лирического повествования от 3-го лица. Вследствие этого герой стихотворение, «изгнанник самовольный», познавший «коварство» жизни и «низкую клевету», объективируется, хотя и с определенной долей условности (поскольку по характеру мироощущения «он» все же близок лирическому герою – alter ego поэта), а значит отделяется от автора. Последнее свойственно песне, особенно балладе, но не романсу, тяготеющему к такой форме выражения авторского сознания, при которой лирический субъект и его создатель сливаются в читательском восприятии.

Форма 3-го лица оправдывает наличие авторского повествования, «открывающего» и «завершающего» стихотворение, что, однако, чуждо романсу. Именно в повествовании «от автора» и проступает эпичность «Романса», содержащая намек на

некий сюжет (событие) с элементом недосказанности, придающей образу добровольного «изгнанника» в эффектно романтическом «плаще» черты почти балладной таинственности (ибо остаются непроясненными истинные причины, побудившие его, покинув родину, отправиться «в страну Италии златой»).

Если эпичность «Романса» связана с авторским повествованием, то лиризм – с образом героя-«изгнанника», точнее с его монологом, давшим, по всей вероятности, название стихотворению. Дело в том, что монолог героя, вставленный в повествовательную раму, по своей мелодической организации напоминает романс. Он строится по принципу интонационного *crescendo*. Серия вопросов, которые задает себе герой («Забуду ль вас... друга?», «Тебя, о севера вино? / Забуду ль..?», «... тебя ли / Заглядят в памяти моей..?»), перемежающихся с восклицаниями («Душа души моей!», «Все будешь ты я моих очах!»), нагнетснис перечислений («забуду ль» «вас... друга», «севера вино», «Снега и вихрь зимы холодной, / Горячий взор московских дев, / И балалайки звук народный, / И томный вечера припев?») – все это сообщает взволнованность интонационному движению. Интонационное нарастание, достигая апогея в эмфазе «Нет!», разрешается нисходящим кадансом:

«Нет! и под миртом изумрудным,
И на Гельвеции скалах,
И в граде Рима многолюдном,
Все будешь ты в моих очах!»(1, 22)

Эпичностью заключительных строк лирическое волнение окончательно снимается, интонация, успокаиваясь, переводится в повествовательный план:

В коляску сел, дорогой сучной,
Закрывшись в плащ, он поскакал;
А колокольчик однозвучный
Звенел, звенел и пропадал! (I, 23)

Таким образом рождается индивидуальная жанровая форма, возникающая на стыке двух традиционных структур – романса и баллады, которая обозначает одно из важных направле-

ний жанровых исканий поэта, связанных со стремлением выхода за пределы замкнутого в своей субъективности лирического «Я». На первых порах сдерживание «экспансии» лирического «Я» становится возможным благодаря введению в структуру лирического жанра «напевного типа» балладного начала, в какой-то мере «уравновешивающего» напряженный монологизм юношеской поэзии Лермонтова.

Еще заметнее подвергается «балладизации» у Лермонтова «русская песня». Произведения поэта в жанре литературной песни немногочисленны. К тому же не все стихотворения, названные «Песнями», по своим жанровым признакам являются таковыми. Например, «песни» «Светлый призрак дней минувших...» (1829) и «Не знаю, обманут ли был я...» (1830-1831) на самом деле написаны в духе романа. Еще одна «песня» «Ликуйте, друзья, ставьте чаем вверх дном...» (1831) если и связана с песенной традицией, то совсем иной, никак не ориентированной на русский фольклор, – с античной традицией пиршественных застольных песен – «сколиев», усвоенной анакреонтической лирикой.

Стихотворения в жанре «русской песни»: «Русская песня» (1830), «Воля» (1831), «Песня» – «Желтый лист о стебель бьет...» (1831), «Песня» – «Колокол стонет...» (1830-1831) и близкий к ним «Атаман» (1831) – относятся к раннему периоду творчества Лермонтова, когда он активно интересуется фольклором, что совпадало с общим движением литературы тех лет к народности, своим народно-поэтическим корням. Об интересе поэта к фольклору свидетельствует, например, его известная заметка, датируемая 1830-м годом: «... если захочу вдаваться в поэзию народную, то, верно, нигде больше не буду ее искать, как в русских песнях» (П,387)¹.

¹ Источники знакомства Лермонтова с народной песней были разнообразны – журналы, печатные сборники и даже рукописные собрания песен, например П.В. Киреевского (см. об этом: Азадовский М. Фольклоризм Лермонтова // Литературное наследство. Т.43-44. С.244-245).

К этому же 1830 году относится сделанная Лермонтовым запись русской народной песни «Что в поле за пыль пылит». Песня как образец подлинно фольклорного текста не раз привлекала внимание исследователей¹. Однако сколько-нибудь развернутый анализ лермонтовской записи в сопоставлении с другими, дошедшими до наших дней, тем не менее отсутствует.

Как установлено, запись песни «Что в поле за пыль пылит», произведенная поэтом, относится, к числу старших по времени и не совпадает ни с одной из имеющихся записей исторических песен, повествующих о встрече матери и дочери в татарском плену. Сравним, например, лермонтовский вариант «Что в поле за пыль пылит» с записью песни «По горам, горам», которая могла быть известна поэту по альманаху «Денница» (М., 1831) или «Московскому телеграфу» (1831).

Журнальный вариант:

Лермонтовская запись:

По горам, горам,
пыль пылит,

Что в поле за

¹ См., напр.: Владимиров П.В. Исторические и народно-бытовые сюжеты в поэзии М.Ю. Лермонтова // Чтения в Историческом обществе Нестора-летописца. Кн.6. Киев, 1892. С.207-209; Мендельсон Н.М. Народные мотивы в поэзии Лермонтова // Венок М.Ю. Лермонтову. С.173-175; Эйхенбаум Б.М. [Комментарий] // Лермонтов М.Ю. Стихотворения. Т.1. Л., 1940. С.3; Штокмар М. Народно-поэтические традиции в творчестве Лермонтова // Литературное наследство. Т.43-44. С.274-275; Елеонский С.Ф. Литература и народное творчество. М., 1956. С.148-149; Чичеров В. Лермонтов и песня // Вопросы теории и истории народного творчества. М., 1959. С.136; Кретов А.И. Лермонтов и народное творчество (К истории вопроса) // М.Ю. Лермонтов: Исследования и материалы. Воронеж, 1964. С.117-118; Водовозов Н.В. Образы и темы древнерусской литературы в творчестве М.Ю. Лермонтова // Учен. Зап. МГПИ им. В.И. Ленина. 1966. Т. 248. С.20-22; Рубанович А.Л. Народные типы и народное сознание // Проблемы мировоззрения и мастерства Лермонтова. Иркутск, 1973. С.32-35; Андреев-Кривич С.А. Тарханская пора. Саратов, 1976. С.178-184; Вацуро В.Э. М.Ю. Лермонтов // Русская литература и фольклор (первая половина XIX в.). Л., 1976. С.215-216 и др.

По высокиим,
 пылит, столбом валит?
 По раздольицам
 вья полон делят,
 По широкиим
 сему по добру коню;
 Тут огни горят
 теща доставалася,
 Негасимые,
 ее три дела делать:
 Злы татарови
 гусей пасти,
 Тут полон делят.
 бел кужель прясти,
 Доставалася
 дитя качать.
 Теща зятю в плен;
 Он отвел ее
 ками гусей пасу,
 К молодой жене –
 кужель пряду,
 Полоняночке:
 ками дитя качаю;
 «Ах и вот тебе,
 мило дитятко,
 Молода жена,
 тюшке злой татарчонок,
 Полоняночка
 родной внучонок,
 С Руси русская!
 есть приметочка,
 Ты заставь ее
 ди копеечка.
 Три дела делать:
 Что и первое –
 ла моя доченька,
 То дитя качать,
 заметалася:

Что за пыль
 Злы татаро-
 То тому, то
 А как зятю
 Он заставил
 А первое дело
 А второе дело
 А третье дело
 И я глазынь-
 И я рученьками бел
 И я ножень-
 Ты баю-баю,
 Ты по ба-
 А по матушке
 У меня ведь
 На белой гру-
 Как услыша-
 Закидалася,

моя матушка,	А другое-то –	Ты родная
давно не сказалася?	Тонкий кужель прясть,	Ах ты что
мои золоты ключи,	Что и третье –	Ты возьми
кованные ларцы	То цыплят пасти». –	Отпирай мои
сколько надобно,	«Ты баю, баю»,	И бери казны,
злата-серебра.	Мое дитятко!	Жемчугу да
мое дитятко,	Ты по батюшке	Ах, ты милое
добно твоей золотой казны,	Злой татарчонок,	Мне не на-
на святую Русь;	Мил внучоночек:	Отпусти меня
твоя церковного,	Здесь твоя-то мать	Не слышать здесь пе-
звону колокольного.	Мне родная дочь;	Не слышать
	Семи лет она	
	Во полон взята,	
	На правой руке	
	Нет мизинчика.	
	Ты баю, баю	
	Мое дитятко!»	
	Как услышала	
	Тут татарочка,	
	Она кинулась,	
	Она бросилась	
	На белы руки	
	К своей матушке:	
	«Ах, родимая	
	Моя матушка)	
	Выбирай себе	
	Коня лучшего:	

Мы бежим с тобой
На святую Русь,
На святую Русь
Нашу родину»¹.

Даже на первый взгляд очевидно различие в степени драматизма, которым отмечены приведенные выше тексты, что связано с разным характером конфликта при всей внешней схожести сюжетов обеих песн. Суть конфликта и в том и в другом произведении выявляется во взаимоотношениях между матерью доставшейся «в плен» к «зятю» — «злому» татарину, и дочерью, его молодой «женой» — «полянкой». В песне «По горам, горам» конфликт не безысходен: дочь после узнавания просит, «родимую матушку» выбрать «коня лучшего», чтобы вместе бежать «на святую Русь». В лермонтовском же варианте конфликт принципиально неразрешим. Дочь, узнав «матушку», предлагает ей не совместный побег на родину, а «казны, сколько надобно, жемчугу да злата-серебра». На что мать отвечает своему милому «дитятке»:

Мне не надобно твоей золотой казны,
Отпусти меня на святую Русь;
Не слышать здесь петья церковного,
Не слышать звону колокольного (11, 240).

Благодаря религиозной символической: «петье церковное», «звон колокольный» «приметочка» «на белой груди что копеечка» — место нательного крестика (ср.: примета «анатомического» свойства, по которой мать узнает «родную дочь» в журнальном варианте, — «на правой руке нет мизинчика») — в песне «Что в поле за пыль пылит» возникает образ «святой Руси». Вследствие этого укрупняется конфликт, ему предается более глубокий, высший смысл: за семейной трагедией угадывается горе всей

¹ Московский телеграф. 1831. Ч.37. № 4. С.342-344.

«святой Руси», которую терзают «злы татаровья» (в «По горам, горам» конфликт все-таки не перерастает рамки внутрисемейной драмы, хотя, в соответствии с законом фольклорного жанра, она приобретает обобщающий характер).

Повествование в песне «Что в поле за пыль пылит», начиная со 2-й строфы, ведется от лица матери-полонянки, поставленной перед необходимостью мучительного нравственного выбора между «доченькой» и «родным внучетком» и «святой Русью». Центр тяжести конфликта переносится, таким образом, в сторону самого страдающего персонажа, с точки зрения которого дается все изображаемое (хотя эпический тон, заданный 1-й строфой, все же сохраняется). Тогда как в журнальном варианте мы имеем дело с равномерностью в конфликте: песня «По горам, горам», воссоздавая диалог зятя-татарина, дочери и матери, позволяет услышать «голоса» всех участников драмы. В песне «Что в поле за пыль пылит» слышен прежде всего «голос» матери, чье трагическое восприятие обуславливает психологическую напряженность повествования, достигающую кульминационной точки в сцене узнавания дочерью матери:

Как услышала моя доченька,
Закидалась, заметалась;
Ты родная моя матушка,
Ах ты что давно не сказала? (11, 239) ,

(в песне «По горам, горам» реакция дочери на слова матери психологически не столь сильно выражена, что может быть объяснено «взглядом со стороны»: «Как услышала / Тут татарочка, / Она кинулась, / Она бросилась / На белы руки / К своей матушке...»).

Повествование в лермонтовской записи обрывается на самой высокой драматической ноте: кульминация не разрешается развязкой, призванной снять напряженность. Этим подчеркивается непреодоленность душевной драмы героини, скрытой за внешне спокойными интонациями ее «голоса».

Усилению драматической напряженности, динамизма повествования, способствует сокращение объема текста вследствие произведенного, вероятно, Лермонтовым устранения повторов, столь характерных для народной песни и присущих записи

«По горам, горам». Наконец, в лермонтовской записи «Что в поле за пыль пылит» отсутствует и свойственная народной песне напевность, мелодичность, достигаемая, например, в журнальном варианте разными способами: благодаря использованию архаической формы прилагательных («высокиим», «широкиим»), включению союзов, междометий («ах и вот тебе», «что и первое», «что и третье» и т.п.), не имеющих самостоятельного значения, но необходимых для создания плавного, «певучего» ритма, основанного на одинаковом количестве гласных – по пять в каждой строке. В предисловии к публикации песни «По горам, горам» в «Московском телеграфе» сказано, что это «колыбельная», «которую поют нянюшки русские»¹. Лермонтов, включая народную песню «Что в поле за пыль пылит» в набросок плана о Мстиславе Черном, в одном из вариантов также предполагал вложить ее в уста крестьянки, баюкающей ребенка (см.: У1,381). И тем не менее в записи поэта преобладает не песенный, а, скорее, речитативный, балладный тон.

Сосредоточенность на внутреннем мире человека, находящегося в «предельной» ситуации, у которой может быть только один – трагический исход, характер повествования «с постепенной градацией напряжения, возникающей в диалоге, с отсутствием катарсиса и с общей эпической тональностью, лишь оттеняющей внутренний драматизм»², сближают песню «Что в поле за пыль пылит», какой она предстает в записи Лермонтова, с классической народной балладой. Не столь существенно в данном случае, является ли эта близость результатом правки фольклорного текста, выполненной поэтом, или же это качество самого текста. Важно другое: в лермонтовской записи исторической песни о татарском полоне несомненно отразились жанровые пристрастия поэта.

В народной поэзии молодой Лермонтов ищет и находит прежде всего то, что напоминает ему о балладном строе чувств

¹ Московский телеграф С.342.

² Вацуро В.Э. М.Ю. Лермонтов. С.216.

и балладных принципах повествования. Обнаруживалось, что поэта, казалось бы, целиком сосредоточенного на выражении своего внутреннего «Я», волнует драматизм «чужих» страстей, его привлекает сама возможность подключения к духовному миру другого «Я», раскрывающегося в пограничных, экстремальных ситуациях. Народная баллада могла подсказать поэту с очень личным, субъективно-монологическим взглядом на мир способы иного, целомудренно отстраненного, объективированного изображения переживаний человека, столь же самоценного, как и собственное «Я».

Жанровые интересы Лермонтова начала 30-х годов наложили отпечаток на его эксперименты в жанре «русской песни», сообщив им ту степень драматизма и внутренней напряженности, благодаря которым они вписываются в контекст юношеской лирики поэта.

Примечательно, что первый опыт в народном духе Лермонтов назовет «Русской песней», заявив тем самым о своей связи с литературной традицией, представленной именами его учителя А.Ф. Мерзлякова, А.А. Дельвига, Н.Г. Цыганова. Однако в основу «Русской песни» поэт положит не песенный, а балладный сюжет, широко распространенный в фольклоре всех европейских, в том числе славянских, народов, – о возвращении жениха-мертвеца¹. Этот сюжет, как известно, был разработан Г.А. Бюргером в его ставшей знаменитой и вызвавшей столько подражаний «Леноре» (1773)². Вполне естественно, что в атмосфере популярности в России бюргеровой баллады Лермонтов обращается к сюжету о женихе-мертвеце и его невесте³.

¹ См. об этом: Веселовский А. К народным мотивам баллады о Леноре // Журнал Министерства народного просвещения. 1855. Т.СССХLII. С. 71-79.

² См.: Созонович И. «Ленора» Бюргера и родственные ей сюжеты в народной поэзии, европейской и русской. Варшава, 1893.

³ О популярности этой баллады Бюргера в России свидетельствуют не только известные переводы и переложения, например В.А. Жуковского («Людмила», 1808, «Ленора», 1829); П.А. Катенина («Ольга», 1816), но и массовая балладная продук-

«Русская песня» – первое, но не единственное проявление интереса Лермонтова к сюжету о женихе-мертвеце. В IX главе незавершенного романа «Вадим» (1832-1834) сюжет излагается в форме прозаического «предания народного» о том, как «мать сосватала невесту для сына, давно убитого на войне» (VI, 36). Еще раз к этому сюжету поэт вернется в балладе «Гость» – «Кларису юноша любил...» (датируется первой половиной 1830-х годов). Если в балладе поэт позволяет себе ироническое отношение к сюжету (см. об этом в следующей главе), то в «Русской песне», как и в юношеском романе, сюжет осмысливается как трагический в соответствии с установившейся литературной традицией.

Правда, сюжета в строгом смысле в «Русской песне» нет, он не развернут, дан лишь намеком. Но этого достаточно, чтобы читатель, знакомый с литературной традицией, мог воспринимать стихотворение в соответствующем балладном контексте. Лермонтов отказывается от наиболее распространенного варианта сюжета, когда возвращение умершего жениха вызывается слезами и неутешной скорбью его возлюбленной. В «Русской песне» возможность появления жениха-мертвеца провоцируется не верностью и безграничной любовью девушки, а ее изменой. Тем самым поэт драматизирует и без того напряженное повествование, лишь слегка обозначая сюжетный мотив, усиливая ощущение тревожной недоговоренности и таинственности.

Клоками белый снег валится,
Что ж дева красная боится
С крыльца сойти
Воды снести?

ция того времени: Кругликов Г. «Привидение. Баллада» // Невский зритель. 1820. Ч.2 [5]. С.167-174. П.А. «Едвин и Клара. Баллада» // Там же. 1821. Ч.5. С.248-252; Козлов И. «Сон невесты. Баллада» // Северные цветы на 1825 год. С.302-304; Лисицына М. «Заветная гора. Баллада» // Венера или Собрание стихотворений разных авторов. М., 1831. Ч.2. С.16-20; Глинка Ф. «Клятва. Баллада» // Весенние цветы, или Собрание романсов, баллад и песен. М., 1835. С.30-32 и др.

В первой строфе как будто бы указываются возможные причины смятенного состояния героини: разыгравшаяся на дворе метель, из-за которой «дева красная» боится «с крыльца сойти», лай «дворового пса» на цепи. Однако «не собаки лай печальный, не вой метели погребальный рождают страх» в душе героини.

Недавно милый схоронен,
Бледней снегов предстанет он
И скажет:
«Ты изменила», – ей в лицо,
И ей заветное кольцо
Покажет!.. (I, 174).

Оказывается, источником тревоги и страха девушки является не смерть «милого», а ожидание неминуемой расплаты за неверность. Мотив возмездия, возникающий в стихотворении, поддерживается контрастной образной символикой. С одной стороны, образ «заветного кольца», традиционный для русских лирических песен, – символ вечной любви и верности до гроба. А с другой – «сквозной» образ белого савана-смерти, появлению которого способствует нагнетение мрачных психологически насыщенных деталей: «белый снег», «гроб», «вой метели погребальный», «бледней снегов» (о мертвеце). Этот второй символический образ становится знаком роковой в своей неизбежности кары за нарушение данного перед Богом обета верности. Мотив возмездия свыше сближает «песню» с балладой, для которой характерна апелляция к иррациональной, мистической силе, управляющей судьбой человека. И форма повествования от третьего лица, отстраняющая переживания героини, ее внутренний мир от читателя, сообщающая «Русской песне» некоторую эпичность, и незавершенность лирического сюжета (стихотворение обрывается в тот момент, когда лишь приподнимается

завеса над тайной («девы красной») также свидетельствуют о близости стихотворения к балладному жанру. На это обратил внимание еще Б.М. Эйхенбаум, заметив, что «Русская песня» – «Клоками белый снег валится...» «сильно стилизована в балладном духе»¹.

Признаки песенного начала в «Русской песне» улавливаются, пожалуй, лишь в ее интонационно-мелодическом рисунке. Стихотворение состоит из двух десятистрочных строф с довольно сложной рифмовкой (А А в в с с D с с D; А А в в с с D е еD), как бы имитирующей «случайные» рифмы народного стиха. Разно- (2-х — и 4-х —) стопный ямб, образующий строки разной длины с одинаковым порядком их чередования в обеих строфах, создает интонационный рисунок, напоминающий мелодику «белого», песенно-тонического стиха. Однако, скорее всего, молодой поэт не столько стремится к передаче интонационно-мелодического строя народной песни, сколько экспериментирует в области строфики и ритма, пытаясь вырваться за пределы литературных канонов времени.

В других «песнях» – «Колокол стонет...», «Желтый лист о стебель бьется...», «Воля» Лермонтов активнее обращается к поэтике народной песни.. Так, в «Песне» («Колокол стонет...») использован, хотя и весьма нетрадиционно, прием психологического параллелизма. Собственно, здесь не один, а два психологических параллелизма. Первый, «свернутый», начинается «Песню»:

Колокол стонет,
Девушка плачет...

Заунывный «стон» колокола созвучен душевному состоянию девушки, скрытой «насилыно от мира в обители», обреченной на «жизнь без надежды и ночи без сна».

¹ Эйхенбаум Б. Лермонтов: Опыт историко-литературной оценки. С.32.

Второй параллелизм разворачивается во второй и третьей строках. Здесь состояние человека сравнивается не с природным явлением, как это обычно бывает в народной песне, а образ одного персонажа сопоставляется с другим: лишенная всех радостей жизни девушка, заточенная в монастыре, и тоскующее сердце «молодца», страдающего в разлуке с любимой. Причем, в отличие от народной песни, где первый природный образ, как правило, не имеет самостоятельного значения и служит лишь «возбудителем» другого, в лермонтовском стихотворении оба образа, если не равновелики, то одинаково важны. В «Песне» одно страдание познается через другое: как томится запертая в монастырской келье девушка, так и тревожится сердце «молодца», волнуясь в «груди».

У сердца
И девы
Одно лишь страданье, один лишь предмет:
Ему счастья надо, ей надобен свет.

В «Песне» одно страдание как бы «накладывается» на другое, «сгущая» драматизм лирического повествования.

Усилению эмоциональной напряженности в стихотворении способствуют и повторы («*насилъно, насилъно*», «*и бьется, бьется, бьется*», «*аелела, велела*», «*одно лишь... один лишь*»), которые создают «богате́йший ритмический рисунок, соответствующий... ударам колокола или биению сердца»¹.

В поисках литературного аналога песенного лада поэт сочетает рифмованные и нерифмованные строки, обращается к трехсложным размерам, чередуя дактиль с амфибрахией. Только одна строка в стихотворении ямбическая («И бьется, бьется, бьется»), вследствие чего она оказывается интонационно выделенной. Ее выделенность подчеркнута и единственным в «Пес-

¹ Гроссман Л. Стиховедческая школа Лермонтова // Литературное наследство. Т. 45-46. М. Ю. Лермонтов. П. М., 1948. С. 276.

не» троекратным повтором: именно любящее и страдающее сердце «молодца» – лирический центр, главный «персонаж» произведения.

Так мое сердце
Грудь беспокоит
И бьется, бьется, бьется.
Велела,
Велела
Судьба мне любовь от него оторвать
И деву забыть, хоть тому не бывать (I, 304).

Своей способностью бросить вызов самой «судьбе» (чисто лермонтовский поворот сюжета: герои народных лирических песен чаще всего покорны «судьбине») герой стихотворения напоминает балладного персонажа, бескомпромиссного в отстаивании своего права на жизнь и счастье.

Вместе с тем «молодец» «Песни», мыслящий и чувствующий по-книжному («Где жизнь без надежды и ночи без сна», «Велела / Судьба мне любовь от него оторвать», «Одно лишь страданье, один лишь предмет» и т.п.), близок и лирическому герою Лермонтова драматической антитетичностью своего мироощущения («Смерть и бессмертье, / Жизнь и погибель / И деве и сердцу ничто...»).

Приближен к лермонтовскому лирическому герою и «молодец» – персонаж «Песни» – «Желтый лист о стебель бьется...». Это становится очевидным, если сравнить «Песню» с другими произведениями, также созданными в конце 1831 года, но с иной субъектной формой выражения авторского сознания: «Настанет день – и миром осужденный», «К Д.*», «Будь со мною, как прежде бывала». «Молодец» «Песни», как и лирический герой названных стихотворений, переживает драму душевного одиночества. Как и лирический герой, персонаж «Песни» возможность преодоления одиночества связывает с любовью, вступая в напряженные отношения с возлюбленной.

Душевное состояние «молодца» и этой «Песни» раскрывается с помощью приема психологического параллелизма:

Желтый лист о стебель бьется

Перед бурей:
Сердце бедное трепещет
Пред несчастьем (1,244).

«Развертывание» параллелизма создает впечатление движения лирического сюжета: судьба оторванного от ветхи «листка одинокого», уносимого ветром «далеко, далеко», соотносится с судьбой «молодца», которому суждено «угаснуть в краю чужом».

Однако истинная причина грусти «молодца», его «несчастье» не в том, что «рок судил ему» «угаснуть» вдали от родины, а в том, что не станет лить слезы о нем «красна девица». Завершающий «Песню» мотив жажды любви и сострадания, усиленный двукратным повтором (*«Пожалеет ли об нем / Ветка сирая...»*, *«Пожалеет ли об нем / Красна девица?»*), вводит стихотворение в круг типично лермонтовских эмоций, в котором тоска по родной душе является одним из наиболее устойчивых переживаний.

Образ «листка одинокого» пришел к Лермонтову, скорее всего, не из фольклора, а из литературы¹. Он сопровождает поэта на всем протяжении его творчества (см., напр.: «Портреты» (1), 1829, «К***» – «Дай руку мне, склонись к груди поэта...», 1830-1831; «Аул Бастунджи», 1833, «Демон», редакция 1833-1834, «Мцыри», 1839, «Листок» – «Дубовый листок оторвался от ветки родимой...», 1841). В контексте творчества поэта образ «листка одинокого» становится символом бесприютности и душевного одиночества – этого вечного удела «лермонтовского человека».

Вместе с тем национальный колорит, который воссоздает Лермонтов, обращаясь к народно-поэтическим формулам

¹ Б.М. Эйхенбаум, например, происхождение этого традиционного для русской поэзии образа связывал с широко известной элегией А.В. Арно «Листок» («La feuille», 1815), которую переводили В.А. Жуковский, В.Л. Пушкин, Д.В. Давыдов и др. (см.: Эйхенбаум Б. Лермонтов: Опыт историко-литературной оценки. С.52-54).

(«сердце бедное», «ветка сирая», «красна девица»), в какой-то степени отстраняет лирического персонажа «Песни» от ее создателя. С последним «молодец» уже не находится в отношениях глубокого внутреннего родства, как лирический герой. Объективированность, хотя бы незначительная, персонажа «Песни» придает некую обобщенность его переживаниям, выводя их за границы субъективного мира чувств и настроений юношеской лирики поэта.

Наибольшего проникновения в народное художественное мировосприятие Лермонтов достигает в «Воле» – самом удачном его опыте в жанре «русской песни». Если предыдущие стихотворения «Клоками белый снег валится...», «Колокол стонет...», «Желтый лист о стебель бьется...» опираются на традиции народной лирической песни, то «Воля» тяготеет к иной жанровой разновидности – «удалой», разбойничьей песне. Этим и обусловлена поэтика «Воли», прежде всего ее символика.

Лермонтов создает в стихотворении целую систему метафор-олицетворений, близких по своей функции к психологическому параллелизму в народной лирике. В «Воле» выделяются две контрастные группы образов: одна связана с миром людей, другая – с миром природы. Первый выступает как враждебный по отношению к герою песни: «мать – злая кручина», отец – «судьбина», «братья... не хотят к моей груди прижаться». Второй, напротив, – мир соучастия и добра, открытый человеку, расположенный к нему:

Несусь ли я на коне, –
Степь отвечает мне;
Брожу ли поздней порой –
Небо светит мне луной;
Мои братья в летний день,
Призывая под тень,
Машут издали руками,
Кивают мне головами... (I, 212-213).

В природе герой «Воли», «бедный сирота», находит то, чего его лишили люди, обретая чувство родства, семейного начала. Земля – «степь широкая» для него мать, «небо далекое» – отец:

Они меня воспитали,
Кормили, поили, ласкали (1, 212);

«березы да сосны» – братья родные.

Эта поэтическая «космогония», одухотворенная и очеловеченная, уходит своими корнями в древнейшие мифологические представления народа, питавшие народную песенную символику, особенно свойственную солдатским, сиротским и разбойничьим песням. Лермонтов воспользовался народно-поэтической символикой, объединив все образы-метафоры центральным образом-символом «воли-волюшки». В соответствии с народными представлениями Лермонтов в стихотворении поэтизирует «вольность» как свободу, простор, широту души (недаром о «Воле» в «Вадиме», куда она вошла с небольшими изменениями, говорится, что эта «звучная, вольная песня», которую пел «молодой казак», «была дика и годилась для шума листьев и ветра пустыни». VI, 52). А потому «волюшка» у Лермонтова «милая, несравненная», как Богом данная «молодая жена», любимая и желанная.

Мотив «волюшки», фольклорный по своему происхождению, сплетается в «Воле» с другим – характерно лермонтовским мотивом тоски по душе родной, по таким семейным связям, которые избавляют личность от тягостного чувства сиротства и одиночества. В контексте лермонтовского стихотворения семья («гнездо») выступает как опора и защита человека в его трудном противостоянии злой «судьбине». Реализуя свою затаенную мечту о семье, герой «Воли» переносит семейно-родственные отношения на всю природу, и потому его «гнездо» особое, свитое вольностью, «как мир – необъятное».

Хотя присутствие «лермонтовского элемента» заметно и в образе лирического субъекта «Воли», он все же в большей степени, чем персонажи других «песен», объективирован (вследствие своей прямой ориентированности на народно-поэтический тип «удальца» – «молодца»), отделен от автора и не является уже «русифицированной» модификацией образа его лирического героя. Вероятно, это одна из первых попыток создания образа «ролевого» героя – носителя народного сознания в лирике Лермонтова.

Органичности усвоения народного мирозерцания соответствует адекватный ему выбор поэтических средств: неправильная строфика (8 – , 13 – , 10 – строчные строфы), выпадение рифмы в третьей и особенно во второй строфах, сложная метрика (сочетание трехсложного и двухсложного размеров), создающие впечатление нерифмованного, свободного песенно-тонического стиха. Все это говорит о том, что поэт не просто подражает фольклорной песне, но творит в ее духе, стремясь передать художественное мирозерцание народа.

Образ героя-«удальца» не затерялся в лирике Лермонтова.), Героя «Воли» можно рассматривать как своего рода «прототип» лирических персонажей стихотворений, написанных потом позднее и уже в других жанрах, – «Желанье» (1832). «Узник» (1837), «Сосед» (1837), «Соседка» (1840), «Пленный рыцарь» (1841), составивших своеобразный «тюремный» цикл в его лирике.

Та же ориентация на тип «удалого молодца» из разбойничьих песен заметна в стихотворении «Атаман», созданном, как и «Воля», в 1831 году. Впрочем, произведение имеет не только фольклорные, но и литературные источники, в числе которых исследователи называют прежде всего «Песни о Стеньке Разине» (1826) Пушкина. Но, очевидно, решающее значение для Лермонтова имели все же народно-поэтические источники, общие для «Атамана» и пушкинских «Песен», – народные исторические песни и легенды «разинского» цикла и родственные им разбойничьи песни¹. В «Московском вестнике», внимательным читателем которого, как давно установлено, был Лермонтов², появлялись в те годы журнальные публикации, посвященные

¹ См. об этом: Владимиров П.В. Исторические и народно-бытовые сюжеты в поэзии М.Ю. Лермонтова. С.210; Мендельсон Н.М. Народные мотивы в поэзии Лермонтова. С.169-170; Эйхенбаум Б.М. [Комментарий] // Лермонтов М.Ю. Стихотворения. Т.1. С.327; Чичеров В. Лермонтов и песня. С.141; Вацуро В.Э. М.Ю. Лермонтов. С.217-218 и др.

² См.: Нейман Б.В. Лермонтов и «Московский вестник» // Русская старина. 1914. № 10. С.203-205.

народной поэзии, в том числе разбойничьим песням. Увлеченный фольклором, юный поэт, вероятно, заметил эти публикации, как и опыт С.П. Шевырева в народном духе – «Русскую разбойничью песню»¹, которая так или иначе отозвалась в его «Атамане».

Внимание Лермонтова к «разбойничьей» теме закономерно. Оно, как было установлено еще М.К. Азадовским, было в русле общеевропейской традиции литературы 20-30-х годов, начало которой в России положили пушкинские «Братья разбойники» (1821) и декабристская поэзия². Знаменательно, что в русской литературе «разбойничья» тема с легкой руки Пушкина и декабристов была тесно связана с темой вольности и свободы. Обращаясь к этой литературной традиции, Лермонтов по-своему развивает ее, опираясь одновременно и на опыт разработки данной темы в фольклоре, также не повторяя его, но творчески интерпретируя.

¹ Московский вестник. 1828. Ч. 9. № 10. С.119-123. О том, что Лермонтов обратил внимание на «Русскую разбойничью песню», свидетельствует его ранняя поэма «Проступник» (1829), где использованы не только мотивы, но даже отдельные строки из шевыревского стихотворения. Ср., напр. у Шевырева:

Ты веревкой повит
На которой жид
В ту самую весну
Мной повешен на сосну.

У Лермонтова:

Пришло Иуде наказание:
Он в ту же самую весну
Повешен мною на сосну... (III, 56)

Да и образ разбойника – «атамана честного», героя поэмы, вспоминающего на «поминках юности забвенной» о «волюшке» и преступных деяниях своих, перекликается с образом шевыревского разбойника, чьи руки тоже обгажены кровью невинных жертв.

² Азадовский М. Литература и фольклор. Л., 1938. С.19-23; он же. Фольклоризм Лермонтова. С.228-229; см. также. Наседкина Т.А. Разбойничья тема в ранних поэмах Лермонтова // Русская литература 30-40-х годов XIX века. Рязань, 1976. С.25.

Центральный эпизод стихотворения Лермонтова – гибель в «пенных волнах» «красотки», возлюбленной «лихого атамана», – не имеет аналогий в современном поэту фольклоре (этот сюжетный мотив войдет в фольклор значительно позже – в 90-е годы). Возможно, данный эпизод был заимствован Лермонтовым из первой «песни» «о Стеньке Разине» Пушкина, в которой повествуется о гибели в «Волге-матушке» «полоненной персидской царевны»¹. Но при внешнем совпадении сюжетной основы виднее становится различие в трактовке образа атамана у того и другого поэта. Пушкинский Стенька Разин бросает в волны «красную девицу», как бы платя дань великой реке за то, что она выступает по отношению к нему и его «удальцам» защитницей и хранительницей.

«Ой ты гой еси, Волга, мать родная!
С глупых лет меня ты воспоила,
В долгу ночь баюкала, качала,
В волновую погоду выносила,
За меня ли молодца не дремала,
Казачков моих добром наделила.
Что ничем тебя еще мы не дарили».
Как вскочил тут грозен Стенька Разин,
Подхватил персидскую царевну,
В волны бросил красную девицу,
Волге-матушке ею поклонился»².

Пушкин создает образ атамана с учетом фольклорной традиции, согласно которой Стенька Разин является выразителем воли большинства.

¹ Вполне допустимо, что у Пушкина и Лермонтова мог быть один общий источник – рассказ Я. Стрюйса, русский перевод которого вышел в 1824 году (см. об этом: Лермонтовская энциклопедия. С.39).

² Пушкин А.С. Т. 2. С.300.

Не то у Лермонтова. В центре «Атамана» – личная драма героя, вызванная его отношениями с «красой молодой», которые развиваются по схеме, воспроизводящей «рисунок» «жестокого» сюжета: страсть-измена-ревность-месть. Подобная схема напоминает принципы сюжетостроения народной баллады в позднем ее варианте, тяготеющей к изображению коллизий на почве любви и ревности с трагическим исходом. «Лихой атаман» превращается у Лермонтова в неистового «героя-злодея», безудержного как в своей любви, так и в ненависти. «Жестокий» характер сюжета накладывает отпечаток на образ атамана, сообщая ему черты мелодраматического героя, говорящего на языке, далеком от языка народной песни:

У меня оправдается правый,
Но пощады виновному нет;
От глаз моих трудно
Проступок укрыть... (I, 199).

Жестокость «грозы-атамана», предающего «пожарам» «ограбленные страны» и умывающего руки «слезами вдовиц беззащитных и кровью детей», получает в стихотворении только личную мотивировку: она показана как следствие любовной драмы, пережитой героем. Происходит сужение масштаба трагедии в «Атамане»: от «горя» «русской земли» до «горя» самого героя, занятого лишь собственной судьбой.

Такая трактовка образа атамана решительно расходится с народно-песенной традицией, что, возможно, сознавал и сам Лермонтов, поскольку он все же не осмелился или не захотел дать своему герою имя исторического лица, оставив его безымянным. По всей вероятности, отход от фольклорной традиции не смущает поэта. Опираясь на «разинский» цикл, Лермонтов создавал не эпически выдержанный, простой и цельный, без психологических противоречий и внутренних колебаний характер, как у Пушкина, который следовал за фольклорной традицией, а характер иного, балладного типа, раскрывающийся в «вершинных» его проявлениях, в напряженно-драматическом накале страстей.

Как видим, Лермонтова привлекают в фольклоре и литературе такие образцы песенного жанра, которые драматизмом

повествования и напряженностью лирического переживания напоминают ему о балладе. Да и сам поэт, работая над «русской песней», последовательно драматизировал ее. Этим, главным образом, и отличаются песенные опыты Лермонтова от произведений его предшественников – Мерзлякова, который, усиливая эмоциональную выразительность своих песен, не наделял их, однако, чертами драматизма, или Дельвига, стремившегося к изображению легких, изящных чувств, не претендующих на значительную глубину и серьезность.

В свое время М.К. Азадовский достаточно резко отозвался о лермонтовских опытах в песенном жанре: «... Это лишь элементы фольклорного стиля, включенные в чуждую русской народной поэзии литературно-романтическую форму», оторванные «от народного быта и народного мировоззрения»¹. Возможно, Лермонтову действительно не удалось достичь в жанре «русской песни» того поэтического мастерства, которым отмечены лучшие песенные образцы Мерзлякова («Среди долины ровныя»), Дельвига («Соловей мой, соловей»), Цыганова («Не шей ты мне, матушка, красный сарафан»). Очевидно, природе лермонтовского дарования более соответствовали иные способы выражения лирического переживания: не косвенные, опосредованные, как в «русской песне», а прямые и открытые, как в жанрах с лирическим героем в качестве субъектной формы выражения авторского сознания.

Не стоит, однако, видеть в песенных экспериментах Лермонтова неудачу молодого поэта-стилизатора, не сумевшего, в силу особенностей своего таланта, поддаться под лад и тон народной песни. Скорее всего, Лермонтов и не ставил перед собой чисто стилизаторскую задачу. Фольклор был интересен и важен ему другим. Поэт-романтик, осваивая жанр «русской песни», впервые прикасается к духовному опыту народа, проникается народным мироощущением, творчески переосмысливая самые общие традиционные фольклорные типы («молодца», тос-

¹ Азадовский М. Фольклоризм лермонтова. С.250.

кующего по воле или «красной девице», девушки, разлученной с любимым, «удальца» – героя разбойничьих песен). Народное сознание выступает для Лермонтова носителем целостной, проверенной многовековым опытом философии бытия, с помощью которой поэт корректирует свою жизненную позицию, свой взгляд на мир, пытаясь в поисках выхода из тупика гордого индивидуализма найти опору в природно-естественном, общечеловеческом.

Фольклор привлекал Лермонтова возможностью обретения новых жанровых форм, расширения диапазона поэтических средств выражения лирического переживания. Наделяя лирического персонажа «русских песен» правом голоса (и тем самым подготавливая появление «ролевого» героя), Лермонтов совершал попытку преодоления монологизма, присущего его ранней лирике, что имело перспективное значение для последующего творчества поэта. Объективированность (хотя бы даже условная) выражения лирического переживания, свойственная жанру «русской песни», вступала во взаимодействие с напряженной исповедальностью лермонтовской лирики, обогащая ее содержание и эмоциональный спектр.

Эволюция лермонтовского фольклоризма состоит в том, что в дальнейшем поэт будет стремиться не к воспроизведению отдельных элементов народной поэтики в тех или иных жанровых формах, но к целостной передаче «духа народа» в его чистоте и «наивной» непосредственности («Казлчя колыбельная песня», уже упоминавшийся «тюремный цикл», «Завещание» – «Наедине с тобою, брат...». «Родина», поздние баллады, «Песня про купца Калашникова»).

«Русская песня» недолго занимала внимание Лермонтова. Выполнив свое назначение, она уходит из творчества поэта. После 1831 года Лермонтов больше не возвращается к этому жанру. Отныне «средоточием лермонтовского фольклоризма» (В.Э. Вацуро) становится другой жанр, также тесно связанный с народно-поэтическим творчеством, – баллада.

ГЛАВА ТРЕТЬЯ

Баллада в жанровой системе Лермонтова

В жанровой системе лирики Лермонтова балладе принадлежит совершенно особое место. В балладе, как и в монологе, с наибольшей силой выразилось своеобразие лермонтовского лирического дарования. В нашей науке уже сложилось достаточно отчетливое представление о развитии в русской поэзии жанра романтической баллады с момента ее возникновения вплоть до 1830-х годов. Детально прослежен период становления жанра. Особенно тщательно рассматривается балладное творчество В.А. Жуковского, с именем которого прочно связано утверждение жанра романтической баллады в истории отечественной поэзии¹. Не забыты и первые балладные опыты А.С. Пушкина, выполненные в соответствии с предромантической традицией русского оссианизма². Благодаря широкому историко-литературному фону, на котором ведутся исследования, возни-

¹ Иезуитова Р.В. Из истории русской баллады 1790-х – первой половины 1820-х годов» (Жуковский и Пушкин): Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Л. 1966 ; Измайлов Н.В. ВА Жуковский // История русской поэзии: В 2 – т, Т I. Л., 1958. С. 244-250; Семенко И.М. Жизнь и поэзия Жуковского. М., 1975. С. 158-224; Шаталов С.Е. Романтизм Жуковского // История романтизма в русской литературе: Возникновение и утверждение романтизма в русской литературе (1790-1825). М., 1979. С. 121-144; Власенко Т.Л. Типология сюжетов русской романтической баллады // Проблемы типологии литературного процесса. Пермь, 1982. С. 20-29; Янушкевич А.С. Этапы и проблемы творческой эволюции В.А. Жуковского. С.80-84. 183-197 и др.

² Томашевский Б.В. Пушкин: Книга первая (1813-1824). М.; Л, 1956. С. 88-96; Городецкий Б.П. Лирика Пушкина. М.; П.. 1962. С. 99-102, 105; Иезуитова Р.В. Поэзия русского оссианизма» // Русская литература. 1965. № 3. С. 72-73; Душина Л.Н. Жанр баллады в творчестве Пушкина-лицейца // Жанровое новаторство русской литературы конца XVIII-XIX вв. Л.. 1974. С. 25-41; Левин Ю.Д. Оссиан в русской литературе (конец XVIII – первая треть XIX века). Л., 1980 С. 96-99 и др.

кает общая картина сложного движения балладного жанра в первые десятилетия XIX века.

Однако дальнейшая судьба баллады в 30-е годы, когда жанр, по словам Л.И. Душиной, оказался «на распутье», остается до сих пор не совсем ясной. Непонятно, как приспосабливался жанр к изменившимся эстетическим потребностям времени, происходила ли вследствие этого перестройка его жанровой структуры, рождались ли новые жанровые формы в процессе эволюции романтической баллады. Несомненно, что своеобразие данного периода в истории жанра в значительной степени определялось особенностями балладного творчества Лермонтова, и следовательно, в его балладной практике необходимо прежде всего искать ответы на поставленные вопросы.

1830-е годы в истории русского балладного жанра как бы выпадают из поля зрения исследователей. В самом деле, Р.В. Иезуитову, много сделавшую для изучения романтической баллады, интересует главным образом период становления и утверждения жанра (в творчестве Жуковского и Пушкина преимущественно), предшествующий «лермонтовскому» периоду. В содержательной статье Р.В. Иезуитовой, посвященной балладе эпохи романтизма, носящей во многом итоговый характер, основное внимание также сосредоточено на «долермонтовском» периоде¹. До 1830-х годов доводит изучение жанра и Л.Н. Душина², отмечая, что в дальнейшем русская баллада пошла по самым разным, непредвиденным «путям». Но анализ этих «непредвиденных» путей развития жанра уже выходит за рамки исследования Л.Н. Душиной. Относя к 1840-м годам новый подъем романтической баллады, исследователи нередко минуют 30-е годы, не связывая последующую судьбу жанра с лермон-

¹ Иезуитова Р.В. Баллада в эпоху романтизма.

² Душина Л.Н. Поэтика русской баллады в период становления жанра. Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Л., 1975

товской поэзией, во многом ее определившую¹. Существует даже мнение, что романтическая баллада в 1830-е годы отдается на откуп эпигонам, а творчество Лермонтова, обнаруживая лишь некие «балладные прививки», не является представительным в истории жанра указанного периода².

Лермонтовым написано не так уж много баллад: около полутора десятка (если не учитывать разного рода «пограничные» произведения, близкие к балладному жанру, которые современные исследователи подчас включают в круг лермонтовских баллад). Творческой активностью отмечены начало 30-х годов (1829-1832), когда молодой поэт осваивает балладный жанр и одновременно ищет пути его обновления, и конец 30-х – начало 40-х годов (1839-1841), когда он создает собственные жанровые модификации, открывающие новую страницу в истории русской баллады. К середине 30-х годов интерес Лермонтова к балладе заметно ослабевает (как известно, этот период вообще был малопродуктивным в лирическом отношении для поэта). Однако жанр баллады не исчезает совсем из творческого кругозора Лермонтова, о чем говорит появление в эти годы пусть немногочисленных, даже единичных, но знаменательных как для балладной практики поэта, так и для истории жанра в целом балладных пародий.

Как видим, Лермонтов не расставался с балладой на протяжении всей своей поэтической деятельности. Влияние Лермонтова на судьбу жанра определяется не количеством созданных им произведений, а теми качественными сдвигами в его структуре, которые не просто продлили жизнь романтической баллады, но обеспечили ее взлет на новом (после Жуковского) этапе литературного развития. Изучение лермонтовского бал-

¹ См., напр.: Лобкова Н.А. Русская баллада 40-х годов XIX века // Проблемы жанра в истории русской литературы / Учен. зап. ЛГПИ им.А.И. Герцена. Т.320. Л., 1969. С.111-133.

² См. Немзер А. Баллада // Литературная учеба. 1980. №6. С. 111-133.

ладного творчества, стало быть, необходимо для восстановления полной катины жизни жанра, выявления закономерностей его эволюции. Но прежде всего оно важно для понимания места баллады в жанровой системе поэта, ее участия в жанровых процессах, обусловивших своеобразие его лирики.

«Феномен балладности»
(жанровая специфика романтической баллады)

Изучение истории балладного жанра, которому суждено было сыграть столь важную роль в формировании романтической эстетики, неотделимо от осмысления его теории. Однако понимание жанровой специфики баллады, в полной мере реализовавшей свой жанровый потенциал в эпоху романтизма, еще не является исчерпывающим. Размышления Р.В. Иезуитовой, Л.Н. Душиной и др. исследователей¹ над «целостностью художественного мира» баллады и «особой балладной атмосферой», над «сдвигом в понятийном, логическом восприятии реальности» и неоднозначностью чудесного в балладе подсказывают направление, по которому должно идти дальнейшее постижение «феномена балладности».

«Феномен балладности» не может быть понят без возвращения к истокам жанра, его генезису – народной балладе, известной всем европейским народам, переживавшей свой расцвет в XVIII-XIX веках. Народная баллада – искусство трагическое, отразившее те стороны мировосприятия человека эпохи средне-

¹ Помимо уже указанных работ Р.В. Иезуитовой и Л.Н. Душиной, см. также: Джрбашян Э.М. Пути развития жанра баллады // Вестник Ереванского ун-та: Общественные науки. Ереван, 1971. 2 (14). С. 38-60; Микешин А.М. К вопросу о жанровой структуре русской романтической баллады // Из истории русской и зарубежной литературы XI-XX вв. Кемерово, 1973. С. 3-29; Сильман Т. Заметки о лирике. С. 122-136, 157-163; Suchanek L. Rosyjska romantyczna. Wrocław; Warszawa; Kraków; Gdansk. 1974; Würzbach N. An Approach to a Context-Oriented Genre. Theory in Application to the History of the Ballad // Poetics. 12(1983). P.35-70 (North-Holland Publishing Company) и др.

вековья, которые были связаны с осознанием им «трагической неустроенности, изломанности, неблагополучия жизни»¹.

Народная баллада (и в этом ее высокий гуманистический смысл) ставит в центре внимания индивидуальную человеческую судьбу, взятую в момент ее неожиданного, резкого, с трагическими последствиями излома, вызванного теми или иными событиями (социально-общественными, историческими или семейно-бытовыми), но непременно пропущенными сквозь призму личностных отношений.

В балладе герой всегда сталкивается с неразрешимыми жизненными противоречиями, неумолимо ведущими его к гибели. Неотвратимость трагического исхода подчеркивается в балладе тем, что в качестве героя выбирается принципиально обыкновенный человек, не наделенный мощным героизмом, необычайной физической и духовной силой². Более того, часто герой – существо слабейшее, не способное к активной борьбе и решительному сопротивлению, но привлекательное в своей нравственной стойкости («Получалось, что человека можно убить, но не поработить»³) и какой-то детской незащищенности. Обычно это женщина – жена, невеста, девица – любимый образ всех европейских народных баллад.

Предопределенность трагической развязки выявляет в балладных коллизиях и противоречиях, в которые помимо своей воли, влекомые какой-то поистине фатальной силой, втягиваются герои, некий роковой смысл. За характерно балладными ситуациями семейно-бытовой драмы, социального неравенства, плена-несвободы и т.д., действительно обусловленными кон-

¹ Путилов Б.Н. Славянская историческая баллада. М.; Л., 1965. С. 29.

² См.: Балашов Д. Русская народная Баллада // Народные баллады. М.; Л, 1963. С. 12; он же. История развития жанра русской баллады. Петрозаводск., 1966. С. 10; Путилов Б.Н. Славянская историческая баллада. С. 28; Кулагина А.В. Русская народная баллада: Учеб. – метод. пособие. М., 1977. С.54; Елина Н.Г. Развитие англо-шотландской баллады // Английские и шотландские баллады в переводах С. Маршака. М., 1973. С. 115 и др.

³ Балашов Д. Русская народная баллада. С. 18.

кретными социально-историческими обстоятельствами эпохи средневековья, о чем обычно пишется в исследованиях по фольклору, проступает высший и вечный план, к которому тяготеет народная баллада, стремящаяся свести разнообразные жизненные конфликты и коллизии к самым общим, родовым, неизменным противостояниям: любовь – ненависть, добро – зло, жизнь – смерть.

Не случайно вступающие в конфликт герои баллад, особенно русских, нередко безымянны: просто молодец и девица («Девица отравила молодца»); брат и сестра («Сестра и брат», «Сестра отравила брата», «разбойники и сестра»), муж и жена («Муж-разбойник», «Муж-солдат в гостях у жены», «Ехали солдаты»), «молодая сноха» и «люта свекра» («Обращение женщины в дерево»)¹.

Тяготением баллады к изображению не единичных, случайных коллизий, но повторяющихся, общих, неизменных, объясняется такая важная, отмечаемая исследователями-фольклористами, но, по существу, еще до конца не понятая особенность балладного повествования, как немотивированность зла². Действительно, зло в народной балладе, как правило, ничем не вызывается, не имеет причин, и тем не менее оно совершается с какой-то мрачной неотвратимостью.

При этом бросается в глаза одна удивительная в своей художественной выразительности деталь, усиливающая эффект эмоционального воздействия народной баллады на слушателей: носителем злого начала в балладе часто оказывается мать, обычно сына, то бестрепетно посылающая его на убийство (шотл. «Эдвард»³), то встающая на пути влюбленных, обрекая

¹ «Безымянность героя как бы подчеркивает типичность данной ситуации для целого ряда людей» (Балашов Д. Русская народная баллада. С. 12).

² См., напр.: Балашов Д. Указ. соч. С. 11; Померанцева Э.В. Баллада и жестокий романс // Проблемы художественной формы: Русский фольклор. Т. 14. Л., 1974. С. 205.

³ Можно представить, сколь сильным было воздействие «Эдуарда» на слушателей, если даже исполнители, повествуя о тяжком грехе отцеубийства, совершен-

их тем самым на смерть (шотл. «Материнское проклятье», венг. «Ката Кадар», болг. «Стоян-олень», югосл. «Омер и Мейрима», рус. «Василий и Софья»), то сживающая со свету невестку (югосл. «Мать-разлучница», рус. «Мать князя Михаила губит его жену», «Обращение женщины в дерево»).

Немотивированность зла (то есть подчеркнутое игнорирование народной балладой необходимости его обоснования) в максимальном, наивысшем его выражении (баллада не знает полутонов¹) позволяла слушателям догадываться, что за всеми возможными объяснениями, лежащими на поверхности, скрываются причины более значительные и глубокие. Связаны они с некими закономерностями, определяющими сущность бытия, не всегда доступными пониманию человека, а потому кажущимися ему загадочными.

Человек в балладе, таким образом, не просто вовлечен в водоворот каких-то конкретных событий, в одночасье круто меняющих его жизнь. Ему кажется, что он находится во власти таинственных сил, управляющих его судьбой, – словом, во вла-

ного по наущению матери, словно под давлением какой-то роковой силы, будучи не в состоянии сдерживать волнение, выражали свое отношение к происходившему в балладе долгим и глубоким «О!»), которым завершалась а подлиннике каждое 4-стишие. Эту особенность (отсутствующую кстати, я известном переводе 1871 года А.К. Толстого) бережно сохраняет К.К. Павлова в своем переводе «старинной шотландской баллады», помещенном в «Отечественных записках» с таким редакторским примечанием. «От повторения этого *О*/ в целом стихотворении слышится какой-то болезненный стон, который в подлиннике придает особенную силу целой пьесе» (Отечественные записки. 1639. Т. VI. № 10-11. С. 159). Есть основания полагать, что Лермонтов был знаком с переводом К.К. Павловой: в том же томе журнала, наряду с «Молитвой» – «В минуту жизни трудную...», был опубликован его «Фаталист» (С. 146-158). Аатору Героя нашего времени», размышлявшему над проблемой рока и свободной воли человека, вероятно, был понятен мрачный пафос «Эдварда»..

¹ В балладе все «через край»; «кровь льется потоками. Безумства, преступления, убийства столь часты, как и лирические взлеты величайшей, всецело захватывающей любви» (Алексеев М.П. Народные баллады Англии и Шотландии // История английской литературы. Т. I. Вып. I. М.; Л., 1943. С. 230).

сти Рока. Над жизнью балладных героев, их чувствами, замечает В.М. Жирмунский, «тяготеет трагическая судьба»¹. Вот почему герой баллады часто как будто бы даже добровольно идет на гибель, безропотно принимая смерть (см., напр.: англо-шотл. «Унылые берега Ярроу», «Прекрасная Маргарет и милый Вильям», нем. «Доныне о бедных детях», «Баллада о прекрасной Агнес Бернауэрин», франц. «Пернетта», югосл. «Омер и Мейри-ма», венг. «Жена Келемена-каменшнка», рус. «Обращение женщины в дерево», «Софья и Василий» и др.). Герой баллады не просто смиряется с насилием или покоряется не зависящим от него обстоятельствам. Молчаливо страдая², он повинуется предначертаниям Судьбы. В каких бы разнообразных формах ни проявлялись балладные коллизии – все они так или иначе сводятся к одному главному и, по существу, единственному конфликту в балладе: Человек и Рок, Судьба, Человек перед судом Высших сил. «Ужасен с судьбой поединок!» – этими словами из «Баллады о прекрасной Агнес Бернауэрин»³ могут быть выражены пафос баллады и суть ее конфликта вообще.

Вот почему народная баллада повествует об ужасных и трагических испытаниях, выпавших на долю героев, с неизменным эпическим спокойствием: за внешним «бесстрастием» тона улавливается потрясённость души, приобщившейся к высшим началам бытия. Только этой приобщённостью и можно объяснить столь странное, на первый взгляд, чувство «дикой радости» (родственное, вероятно, некоему вдохновенно-экстатическому состоянию), которое охватывало, по словам В.Т. Пласина, исполнителей средневековых итальянских баллад «при рассказах о

¹ Жирмунский В.М. Английская народная баллада // Северные записки. 1916. № 10. С.94.

² «Моральных страданий такой глубины ни сказка, ни былина не знает» (Тумилевич О.Ф. Народная баллада и сказка. Саратов. 1972. С.23.

³ Эолова арфа: Антология баллады. М., 1989. С. 116.

старой родовой мести»¹. В старинных рассказах о кровавых семейных драмах слышался им, может быть, голос самого Рока.

Герой баллады ощущает себя как бы на грани двух миров, что рождает в нем внутреннюю тревогу, ищущую своего разрешения. Повседневная житейская практика балладного персонажа протекает в привычном реальном мире, ясном и понятном. В моменты трагического излома своей судьбы, в минуты сильного душевного напряжения человек неожиданно сталкивается с иным миром – ирреальным, потусторонним, с удивлением и суеверным страхом обнаруживая вмешательство в свою жизнь каких-то неведомых, мистических сил. Так проявляется в народной балладе ее своеобразное поэтическое двоемирие, в котором отразились особенности мировосприятия человека средневековья, оказавшегося столь близким мироощущению личности эпохи романтизма.

Сфера мистического, чудесного по-разному обнаруживает себя в народных балладах. Она угадывается в приметах, предсказаниях, знамениях (чаще недобрых), извещающих героя его дальнейшую судьбу; например, «платочек белый», который неожиданно становится «алым» – «знай, беда случилась» («Ката Кадар»), спотыкающийся под героем «добрый конь» («Мать князя Михаила губит его жену», «Жена князя Михаила сошла с ума и утонула»), встреча с русалкой, означающая неминуемую беду (ацгло-шотл. «Русалка») и др.

Полномочными представителями «того» мира становятся фантастические, ирреальные существа, вступающие в контакт с

¹ Плаксин В. Баллада // Энциклопедический лексикон. Т.4. СПб., 1835. С.183-184. С большой долей вероятности можно предположить, что Лермонтов был знаком с «Энциклопедическим лексиконом», этим солидным изданием А.Плюшара, насчитанным на несколько лет. Во-первых, среди «особ», подписавшихся на «Лексикон» до 1 января 1835 года, значится «поручица Е.А. Арсеньева» (возможно, в списке допущена ошибка, если упоминается действительно бабушка поэта: его дед – Михаил Васильевич был капитаном). Во-вторых, будучи к тому времени автором многих баллад, Лермонтов вполне мог заинтересоваться статьей своего учителя по школе юнкеров.

обычными людьми – героями баллад: водяной (англо-шотл. «Водяной», нем. «Лилофея», сканд. «Агнете и водяной», «Сила арфы»), русалка («Русалка»), эльфы (сканд. «Улов и эльфы»), разного рода химерические создания без определенного имени и названия – «чудище с хвостом» (англо-шотл. «Рыцарь Овайн»), «мерзостная тварь» (англо-шотл. «Король Генри»); мертвецы, являющиеся к своим былым возлюбленным (англо-шотл. «Клятва верности», нем. «Ленора») и т.д.

Знаками, символами ирреального мира могут выступать различные предметы, наделенные чудодейственной, сверхъестественной силой: например, арфа, возвещающая миру о страшном злодеянии («Баллада о двух сестрах») или возвращающая герою его любимую («Сила арфы»); волос девушки, которым связывают героя, – «Скорей разорвется сердце его, / Чем волос он разорвет» (сканд. «Хавбор и Сигне»). Часто мистической силой наделяются дерево, животное, в которые, обычно после смерти, обращаются герои; («Стоян-олень», «Обращение женщины в дерево»), или растения («белоснежная роза» и «красный шиповник», «две лозы виноградные», «высокий дуб» и «тоненькая сосенка», «золотая верба» и «кипарисовый куст» я т.д.), вырастающие на месте гибели или на могилах влюбленных и сплетающиеся ветвями, – древнейший мотив, уходящий своими корнями в языческие представления народа¹ (англо-шотл. «Трагедия Дугласов», «Прекрасная Маргарет и милый Вильям», «Ката Кадар», болт. «Грешный гайдук», «Омер и Мейрима», «Софья и Василий»).

Излюбленный мотив народных баллад – вещие сны, предсказывающие роковой ход событий. Во время сна, когда ослабевает контролирующая функция отрезвляющего рассудка Я совершается переход я «другое» измерение, становится возможным непосредственный контакт человека с миром иррациональ-

¹ См., напр., об этом: Балашов Д. Русская народная баллада. С.17-18; Елина Н.г. развитие англо-шотландской баллады. С.123; Кулагина А.В. Русская народная баллада. С.18.

ных сил, и герою открывается воля Провидения («Унылые берега Ярроу», «Материнское проклятье», «Прекрасная Маргарет и милый Вильям», «Хавбор и Сигне», «Жена Келемена-каменщика», болг. «Сон Яницы» и т.д.)

Наконец, мир мистического может обнаруживаться в прямом вмешательстве в судьбы балладных героев высших, сакральных сил, что обычно бывает связано с христианской символикой, утверждающей неизбежность конечной победы Добра (даже при внешнем его поражении) над Злом: то в виде «чудесного спасения» персонажа (рус. «Чудесное спасение»), либо «небесного голоса», что вершит суд над неправдой («Граф Фридрих»), то в виде разверзнувшейся земли, поглощающей в своих недрах героев («Рено», «Жена Келемена-каменщика»), то в виде «ангелочков святых», возникающих из каждой капли безвинно пролитой крови («Хозяйская дочка») и т.д.

Таким образом, в народной балладе сложилась своеобразная поэтическая философия бытия, получившая художественное воплощение в специфически балладном образе мира и определившая ее жанровую семантику, которая закрепилась, «отпечаталась» в соответствующей жанровой форме. Эту-то архаическую жанровую семантику и наследует литературная баллада, обновляя и приспособлявая ее к эстетическим потребностям уже другого времени.

Литературная баллада усвоила присущий родственному фольклорному жанру характер миропереживания, вызываемого столкновением индивидуального субъективного мира с внеположным ему высшим порядком вещей. Этот миропорядок непостижимым, роковым образом влияющий на жизнь человека, определяющий его судьбу, в эстетике первой трети XIX века получил определение «чудесное». Относя чудесное к самой сущности искусства, поэтического вообще, современники возводили его в разряд важнейших категорий романтической эстетики¹. О широком интересе к чудесному свидетельствуют попытки его

¹ См. об этом: Ванслов В.В. Эстетика романтизма. М., 1966, С. 346-349.

теоретического обоснования как в западноевропейской, так и в русской эстетике. Причем в русской эстетике, в отличие от западноевропейской (Шеллинг, Гегель), сложилось дифференцированное понимание чудесного, в соответствии с которым различались сверхъестественное, ирреальное («чудо» как таковое) и вообще и все из ряда вон выходящее, исключительное, необыкновенное¹ («...последняя степень возможного. Тут истина может иметь место, и ум видит вероятное. Таковы чрезвычайности во всех вещах: не имеющие примера происшествя, характеры, добродетели, неслыханные преступления...»²). В начале XIX века «именно «серьезное» изображение и восприятие сверхъестественного составляло... трудную эстетическую проблему, и проблема эта была решена именно в жанровых границах баллады»³.

Жанровый диапазон использования чудесного был достаточно широким. Эпопея, роман, поэма, трагедия, ода, идиллия – практически все жанры допускали возможность обращения к чудесному. И все же в сознании современников чудесное было неразрывно связано с «новейшей», то есть романтической, балладой⁴. Решительное утверждение, что баллада «всегда основана бывает на чудесном», сформулировано в «Словаре древней и

¹ См., напр.: Рогов Т. О чудесном // Периодическое сочинение о успехах народного просвещения. 1812. № 33. С. 113-132; Остолопов Н. Словарь древней и новой поэзии: В 3 ч. Ч. 3. СПб. 1821. С. 477-479; Мерзляков А. Краткое начертание теории изящной словесности. В 2 ч. М., 1822. С. 208; он же. Краткое руководство к эстетике: Перевод из Эшенбурга. М., 1829. С. 52-53; Глаголев А. Умозрительные и опытные основания словесности. В 4 ч. СПб, 1834. С. 50 др.

² Остолопов Н. Указ. соч. С. 477.

³ Маркович В.М. Балладный мир Жуковского и русская фантастическая повесть эпохи романтизма // Жуковский и русская культура. Л., 1987. С.142, 260.

⁴ О восприятии современниками жанра романтической баллады см.: Ермоленко С.И. Жанр романтической баллады в эстетике первой трети XIX века // Проблемы стиля и жанра в русской литературе XIX – начала XX века. Свердловск, 1989. С. 4-21.

новой поэзии» П.Ф. Остолопова¹. А. Галич, М. Тимаев, В. Плаксин также указывали на чудесное как на важнейшую особенность балладного жанра². В балладе, по словам И.И. Давыдова, «чудесность» «заступила» «место всех прочих чувствований; потому что всякое чувствование находило в ней свое питательное брашно»³.

Чудесное как нельзя более соответствует эстетической природе баллады, стремящейся «ощутить жизнь на отлете от обыденного» (Л.Н. Душина). Благодаря чудесному в балладе возникает своеобразный, необходимый для воплощения и выражения балладного миропереживания причудливый поэтический мир, в котором реальность и фантастика имеют равные права на существование, взаимопроникая друг в друга.

Создавая такой мир, поэт, по словам С.Т. Кольриджа, должен, с одной стороны, «заставить блеснуть новизной вещи повседневные и вызвать чувства, аналогичные восприятию сверхъестественного», а с другой – изобразить обстоятельства и персонажи сверхъестественные с «некоторым подобием реальности», порождаящим «в нас желание поверить в них»⁴. «Вероятие» чудесного в балладе, когда оно находится «на своем месте», имеет «достаточно причин» и «при первом взгляде» кажет-

¹ Остолопов Н. Словарь древней и новой поэзии. Ч. 1. С. 63.

² См.: Галич А. Опыт науки изящного. С. 179; Тимаев М. Начертание курса изящной словесности» для употребления в высших классах Общества благородных девиц и училища ордена св. Екатерины. СПб., 1832. С. 116; Плаксии В. Учебный курс словесности, с присовокуплением предварительных понятий о человеке вообще, и его познавательных силах, о свойствах и связи мыслей; краткой теории изящных искусств и примеров во всех родах прозаических и поэтических сочинений. Кн. 2. СПб, 1844. С. 149.

³ Давыдов И. Чтения о словесности Курс 3. М., 1839. С. 167. Не лишено оснований предположение, что в поле зрения Лермонтова могли попасть «Чтения...» профессора истории русской литературы Давыдова, известного поэту еще по Паниону и Московскому университету (см.: Лермонтовская энциклопедия. С. 125).

⁴ Кольридж С.Т. Из «Литературной биографии» // Литературные манифесты западно-европейских романтиков. С.280.

ся «как бы естественным»¹, обуславливается, мотивируется «сообразностью с системою верования» народа (Н.Ф. Остолопов), с его «господствующими предрассудками» (Л.Ф. Мерзляков) и представлениями. На принципе «вероятия» чудесного, которым определялась степень доверия к балладному повествованию, настаивали едва ли не все русские теоретики и критики, писавшие о балладе, видя в его соблюдении одно из условий создания подлинно балладного образа мира².

Ведущими характеристиками балладного образа мира становятся пространство и время, наглядно, зримо выступающие в эпическом и «снято» в лирическом пластах жанровой структуры баллады. Организующим центром балладного мира, его эпической основой является событие, в котором, и обнаруживается действие мистических, роковых для человека сил. Очевидно, поэтому в своих «Лекциях по эстетике» Гегель определял эпическое в балладе «как полноту внутри себя замкнутого события»³, ибо там, где господствует Рок, нет места для «субъективного участия» индивида. Именно в силу своей внутренней замкнутости балладное событие и предстает как некая целостность, обладающая отчетливо выраженной обособленностью от обычного окружающего мира, в котором находится воспринимающий эту целостность субъект. Замкнутое в себе событие наделяется свойством независимости от субъекта (автора и читателя), приобретая как бы инфермальную самостоятельность.

Так между миром, воссоздаваемым в балладе, и его творцом (а следовательно, и читателем) возникает пространственно-временная дистанция. Балладное пространство, подчеркнуто

¹ Глаголев А. Умозрительные и опытные основания словесности. С.51.

² Важность для романтической эстетики принципа «вероятия» чудесного заставила АИ.Галича даже сформулировать правила, которыми, по его мнению, должен руководствоваться стихотворец: «пружины» чудесного могут употребляться «только там, а) где они правдоподобны и поддерживаются народным поверьем; в) где они благородны и соответствуют важности предмета и с) где без них развязка невозможна» (Галич А Опыт науки изящного. С.168-169)

³ Гегель Г.В.Ф. Т.14. Лекции по эстетике. С.294-295.

«нездешнее», принципиально отличное от повседневной реальности, не просто удалено от воспринимающего индивида. Оно качественно обозначено как принадлежащее к другой эстетической и этической системе, связанной с фольклорными представлениями, о чем писал В.Г. Белинский, указывая на «фантастическое и народное предание», лежащее в основе балладного сюжета¹.

Система отличных от современных автору и читателю художественно-религиозных представлений, признающих за фантастическим, или чудесным (наиболее употребительный для исследуемого периода термин), право на существование, предполагала не интеллектуально-рационалистическое сознание, а некоторую «наивность» взгляда на мир. Позиция «наивного» мышления, идущая от фольклора, подчеркивает отодвинутость балладного события не только в пространстве, но и во времени, его отнесенность к далекому историческому или условно-легендарному прошлому.

Дистанция между миром баллады и творящим этот мир автором способствует созданию иллюзии «автономности» балладных персонажей. Автор не «растворяется» в герое, сообщая ему свои мысли и переживания. Напротив, он «отчуждает», отстраняет от себя героя как принадлежащего к иной жизненно-ценностной системе (и именно вследствие этого «отчужденного»), делая «отчужденное сознание» единовластным субъектом балладного действия, целиком определяющим его течение и развязку².

Поэтому раскрытие балладных персонажей осуществляется без прямого вмешательства («субъективного участия») автора, оценок с его стороны, в самом процессе действия³. В балла-

¹ Белинский В.Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т.5. М., 1954. С.51.

² Об «отчужденном сознании» в балладе см.: Клименко Е.И. Традиции и новаторство в английской литературе. С.83-87.

³ «Совсем как в драме», – комментирует Т.И.Сильман прием само- и взаимо-характеристики в балладе (см.: Сильман Т. Заметки о лирике. С.125).

де, как и в драме (воспользуемся гегелевским определением драматического), «высказывание индивидов» происходит «в борьбе их интересов и в разладе характеров и страстей этих индивидов»¹, что, в свою очередь, обуславливает напряженность балладного действия. Последнее тоже оказывается сродни драматическому: не углубляясь в «отдаленные побудительные причины и подробности»², которые могли бы ослабить или замедлить «безостановочное движение вперед» (Т.И. Сильман), балладное действие неумолимо стремится к своей развязке. Как и в драме, в балладе акцентируются «лишь наиболее выдающиеся моменты» действия при его «большой сжатости и сконцентрированной выразительности»³, что соответствует балладным принципам раскрытия характеров в их кульминационных, вершинных проявлениях.

Подлинный источник драматизма баллады заключен в характере ее конфликта, всегда неразрешимого, вызванного столкновением человек с действием потусторонних, таинственных сил, круто меняющих его жизнь и судьбу. В последовательной драматизации баллады обнаруживается одна из важнейших закономерностей создания свойственного ей «погра-

¹ Гегель Г.В.Ф. Т.14. С.341.

² Мерзляков А. Краткое начертание теории изящной словесности С.197.

³ Гегель Г.В.Ф. Там же. С.295, 310.

«Тенденция к драме» («the tendency to drama»), по мнению английского исследователя В.Энтвистла, заставляет балладу быть краткой («a ballad must be shot»). Пропуски в развитии действия, остановки диалога в самый напряженный момент, наконец, неожиданный обрыв повествования, характерные как для народной, так и для литературной баллады, объясняются, по Энтвистлу, «тенденцией к драме» и сопряжены с этой «тенденцией» стремлением к лаконизму (а не причинами технического порядка, возникающими в процессе бытования и собирания фольклора, как полагают некоторые исследователи) (см.: Entwistle W. European Balladry. Oxford, 1939. P.25-26).

ничного» образа мира. Поэтому прав был С.П. Шевырев, когда утверждал, что «во всякой балладе есть зародыш драмы»¹.

Особая проблема – сущность и характер балладного лиризма. Балладный лиризм не есть лиризм, обычный для всякого другого, «чисто» лирического жанра. Природа лиризма в балладе с ее обязательной дистанцированностью балладного события от воспринимающего субъекта определяется тем, что в ней автор рассказывает «чужое приключение в третьем лице». «Третье лицо», отстраняя «приключение» от повествователя, дает взгляд как бы со стороны на картину балладного мира, «восхитительную» для воображения². Лирический голос автора не слышен в балладе, поскольку в ней, по словам А.И. Галича, «внутреннее состояние души выражается не прямо», как, например,³ в элегии, «а именно по поводу какой-либо истории или приключения».

Замечание Галича близко рассуждениям Гегеля о двух видах лиризма. Один вид лирического, по Гегелю, – когда поэт «целиком сообщает все, что в нем происходит». Другой – когда поэт, обращаясь к «совершенно внешним предметам», «своим молчанием... может как бы заставить подозревать, что теснится в его затаившейся душе». Поясняя свою мысль, Гегель пишет о «подавленном в себе сердце», которое «не может вырваться и дать себе волю». Второй вид лиризма соотносится в «Лекциях по эстетике» с жанром баллады, о чем говорит упоминание в этой связи «Лесного царя» Гете⁴. «Затаившаяся душа» или «подавленное сердце» – не прямое выражение лирического переживания, а лишь его косвенное обнаружение «по поводу» каких-то «внешних предметов». Поэт и в читателе стремится вызвать «то

¹ Шевырев С.П. О значении Жуковского в русской жизни и поэзии. М., 1853. С.39.

² Писарев А. О балладе (с нем.) // Калужские вечера, или Отрывки сочинений и переводов в стихах и в прозе военных литераторов / Собр. А.Писаревым. Ч. 2. М., 1825. С.135-136.

³ Галич А. Опыт науки изящного. С.178.

⁴ Гегель Г.В.Ф. Т.14. С.318.

же душевное настроение, в которое его вводит рассказываемое событие»¹.

Балладный лиризм есть, таким образом, результат воздействия на субъекта некоего эпического события, реакция души переживающей свое открытие балладного мира. Отстраненность балладного события от воспринимающего субъекта порождает лирическое переживание, не тождественное со-переживанию, со-участию, которое заставляло бы с волнением следить за всеми перипетиями сюжета. В балладе иной лиризм: человек словно бы остановился перед неожиданно открывшейся ему картиной балладного мира и замер, пораженный увиденным, соприкоснувшись с мистической тайной бытия.

Балладный лиризм, следовательно, определяется спецификой балладного чудесного. С последним связана ориентация баллады на особый тип читательского восприятия. Тип восприятия обусловлен жанровой природой баллады, требующей безграничной веры во все изображаемое. Итальянский романтик Д. Берше, например, прямо указывал, что впечатление, производимое балладами, «зависит непосредственно от того, верит ли читатель в существование удивительного и ужасного, которыми они изобилуют»². Читатель должен быть «совершенно согласен, – подчеркивает В.А. Жуковский в своем конспекте «Теории поэзии» Эшенбурга, – в образе мыслей с поэтом или представленным им лицом», не опровергая «размышлением тех понятий, которые могут быть основаны на простоте ума, на легковерии, суеверности или вымыслах необузданной фантазии». Доверившись происходящему в балладе, читатель должен дать «полную свободу всем впечатлениям неограниченно на себя действовать»³. А.Ф. Мерзляков в «Кратком начертании теории изящной

¹ Там же. С.294.

² Берше Д. Полусерьезное письмо Златоуста к сыну // Литературные манифесты западноевропейских романтиков. С.491.

³ Цит. по: Розанов В.И. Из разысканий о сочинениях В.А.Жуковского. Вып. 2. Пг., 1916. С.287-288.

словесности» развивает ту же мысль. Чудесное в балладе, – пишет он, – «непосредственно поддерживается господствующими в народе предрассудками», которые должен разделить и читатель, ибо «здравый и просвещенный смысл разрушает все очарование»¹.

«Безоглядность» доверия ко всему, о чем повествуется в балладе, достигается за счет согласия с главным принципом балладного мышления – отказом от одномерного восприятия Действительности по законам обыденного «здравого смысла». Лишь при переходе на позиции «наивного» мышления пробуждается разум «от летаргии привычных представлений», и человеку является «неисчерпаемое богатство» мира, «которое из-за лежащей на нем пелены привычности... наши глаза не видят, уши не слышат, сердца не чувствуют и не понимают»².

С чудесным соотносилось в эстетике того времени чувство потрясения, которое испытывал субъект при встрече с балладным миром. «Человек, стремящийся преодолеть невыносимое однообразие своего существования, жаждет потрясения для своей души и всегда готов воспользоваться для этого подходящим случаем...» – замечает Д. Берше, размышляя о балладе³. Способность потрясти читателя осознается как особенность именно балладного чудесного. Так, А.И. Галич считает, что чудесное в собственно эпическом произведении «не действует... на чувства... живо и сильно», «не обольщает их», «никогда не потрясает, а равномерно занимает душу»⁴. Напротив, балладное чудесное, как бы продолжает мысль Галича И.И. Давыдов, «должно быть поразительно, возбуждать сильные чувствования»⁵.

¹ Мерзляков А. Краткое начертание теории изящной словесности. С. 197.

² Кольердж С.Т. Из «Литературной биографии». С. 280.

³ Берше Д. Полусерьезное письмо Златоуста к сыну. С. 491.

⁴ Галич А. Опыт науки изящного. С. 164, 165.

⁵ Давыдов И.И. Чтения о словесности. С. 167.

«Спектр» «сильных чувствований», возбуждаемых балладой, может быть очень широк: от душевного трепета перед непостижимыми, не укладывающимися в привычные житейские нормы, ужасными событиями до удивления перед вечным таинством мира¹. Так, в балладах Жуковского потрясает неотвратимость возмездия, рано или поздно настигающего человека за содеянное зло, как проявление высшей, божественной справедливости («Ипиковы журавли», «Суд божий над епископом», «Мщение»). Потрясает порыв личности к недостижимому идеалу, ценимому выше тщеславного удовлетворения суетных земных желаний («Рыцарь Тогенбург»), и утверждение святости, нетленности любви – пусть не в окружающем мире, но в «свете другом», «где все не на час» («Эолова арфа»). Вызывали волнение души возможность пережить вместе с балладным героем переход в запредельное – от жизни к смерти и наоборот («Алонзо»), а также само ощущение «пограничности» с ее причудливым переплетением реального и ирреального («Лесной царь»), Потрясающе действовало на читателя к открытие «пограничности» в глубинах человеческого духа, объясняющее способность личности и на самоотверженный подвиг («Перчатка», «Кубок»), и на страшные злодеяния («Варвик», «Адельстан»).

Баллада не освобождает от эмоциональных аффектов, очищая душу страданием, как трагедия. Напротив, она «заряжает» читателя эмоциональной напряженностью через переживание картины балладного мира. В «пограничных» ситуациях, даже в самом ужасном, баллада открывает свою привлекательность: это упоение у «бездны мрачной на краю», это ощущение стремительного, захватывающего дух вознесения от «скучного механизма естественного устройства» (А.И. Галич) в мир сверхъестественного, ирреального. Ужасные и трагические со-

¹ Цит. из Н.Николова: «Балада всяко литературно-художествено произведение, в което преобладава таинственото, фантастичното, необыкновенното като носители на страх и ужас» (Николай Никола г. Българска балада. София, 1972. С.16. См. также С.18, 30, 45, 56, 59, 60-63, 117).

бытия, отмеченные печатью Рока, в которых может погибнуть хрупкое земное благополучие человека, осознаются романтическим искусством как прекрасные и поэтические. Романтикам было дорого чувство отрешения от повседневности, наполняющее балладу. Оно возвышало и подымало человека, очищая его от мелочей обыденной жизни, напоминая о высшем и вечном.

В этом возвышении и заключалось эстетическое предназначение романтической баллады.

Балладный жанр отвечал потребности личности испытать чувства и состояния, которых она была лишена в обычной реальности. Баллада соответствовала таким потенциям человеческой натуры, которые не могли быть реализованы средствами других романтических жанров: желанию вырваться из круга томительного однообразия серых буден и потрясенно пережить свою причастность к неизменным и всегда загадочным началам бытия.

Освоение жанрового потенциала

Интерес Лермонтова к жанру баллады, обнаруживается уже в самом начале его творчества. В 1829 году юный поэт пишет сразу три стихотворения, отмеченные более или менее явными признаками балладности, — «Два сокола», «Грузинская песня», «Жена Севера». Правда, ни одно из этих произведений не может быть безоговорочно отнесено к балладному жанру, хотя известно, что, создавая их, Лермонтов ориентировался на фольклорные и литературные источники, так или иначе связанные с балладной традицией¹.

¹ См. об этом: Владимиров П.В. Исторические и народно-бытовые сюжеты в поэзии М.Ю. Лермонтова. С.204; Якубович Д.П. Лермонтов к Вальтер Скотт // Известия АН СССР. Серия VII. Отд-ние обществ. наук. М.; Л., 1935. № 3. С.244; Эйхенбаум Б.М. Статьи о Лермонтове. С.343; Гроссман Л. Стиховедческая школа Лермонтова. С.276; Вацуло В.Э. Лермонтов. С.213; Шарыпкин Д.М. Скандинав-

Пожалуй, ближе других стихотворений к балладе «Жена Севера». Образ «грозной дочери богов» с «голубыми глазами», что «язвили» «будто как металл», наделенной чудесной, неодолимо влекущей к ней и одновременно губительной для простых смертных силой («Кто зрел ее, тот умирал»)¹, своей загадочностью напоминает балладных персонажей причастных к «нездешнему», запредельному миру, полному мистических, недоступных человеческому разуму тайн. Впечатление таинственности усиливает почти фантастический, в оссиановском духе, колорит «угрюмой» «полуночной страны» с ее «скалами» и «серверными лесами», на фоне которых ведется повествование о чудной «деве».

Однако не само по себе «явление» «жены Севера» «Финна диким сынам» становится организующим центром повествования, а рассказ об этом событии (точнее – событиях: «Она являлась нередко...»), «слух» о нем, «отодвинутый» в область предания, «в года волшебной старины», что предполагает наличие некоего посредника между событием и читателем, «рассказчика», эпически спокойный тон которого ощущается в стихотворении. В балладе же мир чудесного, обладая качеством inferнальной независимости, как бы сам представляет себя, не нуждаясь в посреднике. Только прямое соприкосновение с миром таинственных, мистических сил и рождает чувство лирической потрясенности, которое стремится вызвать баллада, чего не скажешь о «Жене Севера», еще далекой от подлинно балладных принципов повествования.

Самого Лермонтова, вероятно, не удовлетворяли первые попытки самостоятельного освоения балладного жанра. Не случайно начинающий поэт, охотно использующий жанровые обо-

ская тема в русской романтической литературе (1825-1840) // Эпоха романтизма: Из истории международных связей русской литературы Л, 1973. С.170-177.

¹ Б.Т. Удодов не без основания видит в «загадочной жене Севера» «черты прообраза» Тамары – героини одноименной поздней баллады Лермонтова (Удодов Б.Т. М.Ю. Лермонтов: Художественная индивидуальность и творческие процессы. Воронеж, 1973. С.167).

значения в качестве заглавий стихотворений (ко времени создания «Жены Севера» уже написаны «Посвящение», «Эпиграмма», «Мадригал», «Романс», «Песня», целый ряд посланий, вскоре появится и первая «Элегия»), ни одному из своих произведений не дает пока название «Баллада». Закономерным поэтому оказывается обращение Лермонтова к «чужому» опыту – литературной, в частности западноевропейской, балладной традиции и народной балладе.

В процессе освоения Лермонтовым балладного жанра важная роль принадлежит переводам и именно самым первым, относящимся к 1829 году, из Гете и Шиллера¹. Работа Лермонтова над переводами позволяет наглядно увидеть, что привлекает поэта в «чужом» балладном опыте, а от чего он отказывается, как формируется его собственное представление о балладном жанре.

Набросок «Забывши волнения жизни мятежной» – первый по времени перевод баллады Гете «Рыбак» («Der fisher», 1779), получившей широкую известность в России². К моменту обращения Лермонтова к балладе Гете уже сложилась определенная традиция ее перевода, идущая от Жуковского («Рыбак», 1818).

¹ Техника поэтического перевода Лермонтова обстоятельно рассмотрена в работе А.В. Федорова «Творчество Лермонтова и западные литературы» (Литературное наследство. Т.43-44. С.129-226), «Лермонтов и литература его времени» (Л.,1967).

² Об этом свидетельствуют многочисленные переводы. Укажем лишь на некоторые из них. Появившиеся до 1829 года: Лобойников П. «Рыбак» («Вода волнуется, шумит...»). С нем. // Соревнователь просвещения и благотворения. 1818. Ч.2. № 5 С.219-220; Сомов О. «Рыбак» («Вода шумит, вода вздымается...») // Вестник Европы. 1821. Ч.117. № 5. Отд. 2. С.22-24; Бесстужев-Рюмин М.А. «Рыбак» («Вода вздымается, шумит...») // Майский листок на 1824 г.: Весенний подарок для любителей и любителей отечественной поэзии. СПб., 1824. С.16-17; Булгарин Ф. «Рыбак» («Шумит вода, вздымается вода...»). Пер. // Северная пчела. 1827. 11 окт. № 122. С.4; Гулак-Артемовский П. «Рыбалка: Малороссийская баллада» («Вода шуметь...вода гуля...») // Вестник Европы. 1827. № 20. С.288-290 и др.

Жуковский, как отмечал В.М. Жирмунский, воспринял Гете «в аспекте элегических раздумий и мечтаний», романтизируя его в соответствии со своими творческими принципами. В переводе баллады «Рыбак» это сказалось в последовательной замене «конкретной, вещественной образности подлинника абстрактно-эмоциональной, характерной для сентиментально-романтического стиля»¹, что вызвало неоднозначную оценку современников, породив даже журнальную полемику². Но тем не менее поэты, обращавшиеся к «Рыбаку» после Жуковского, попадали под обаяние его интерпретации гетевской баллады, так или иначе учитывая его опыт.

Лермонтов же, как о том можно судить по сохранившемуся отрывку, очевидно, не собирался с усердием прилежного ученика послушно следовать за Жуковским. Попытка собственной трактовки знаменитой баллады обнаруживается во введении Лермонтовым образов и мотивов, отсутствующих в переводе Жуковского, как, впрочем, и в подлиннике. Например: вместо шумной, бурной воды (деталь, сохраняемая и в переводах других поэтов) у Лермонтова – «тихая прозрачная река»; лермонтовский рыбак сидит не «на берегу» (как у Жуковского-Гете), а «на скале прибрежной». В лермонтовском переводе появляется мотив «протекшего счастья» и прошлых, уже забытых «волнений жизни мятежной» – намек на предысторию героя. Подчеркнуто его одиночество («Один жил в пустыне...»), совсем никак не обозначенное у Жуковского-Гете. Можно, наконец, упомянуть и о том, что Лермонтов совершенно меняет метрический рисунок: вместо «отбойных», как в сердцах писал О.М. Сомов, недовольный переводом Жуковского, ямбов (кстати,

¹ Так, у Гете, например, рыбак – «спокоен и холоден до самого сердца» («Sah nach dem Angel ruhevoll, Kühl bis ans Herz hinan»), у Жуковского – его душа «полна прохладной тишиной» <...> у Гете: «голубизна неба, просветленная влагой» («das feuchtverklärte Blau»), у Жуковского – свод неба «прохладно-голубой» и т.д. (Жирмунский В.М. Гете в русской литературе. Л., 1982. С.88)

² Между О.М. Сомовым и Ф.В. Булгариным (см.: Невский зритель. 1821. № 5. С.56-65; Сын отечества. 1821. 4.88. N.9. С.61-73).

размер подлинника) – амфибрахий, благодаря которому возникает совсем иная – плавная, спокойная интонация.

Но не это важно в лермонтовском переводе. Принципиальная его новизна состояла в том, что поэт наделяет своего рыбака душевным настроением, не равнозначным состоянию героя Жуковского. У Жуковского рыбак «задумчив», его душа «полна прохладной тишиной» («В переносном смысле говорится, – комментирует О.М. Сомов, – что восторг, благоговение наполняют душу...»¹). Состояние вдохновенно-сосредоточенной задумчивости, в которое погружен герой Жуковского, непосредственно подготавливает центральный эпизод баллады – явление речной «красавицы», увлекающей рыбака своим чарующим пением на дно.

В нем вся душа тоски полна,
Как будто друг шепнул!
Она поет, она манит –
Знать, час его настал!²

В переводе Жуковского получает яркое воплощение то, что на языке романтической эстетики называется «Sehnsucht» – термин, обозначающий одну из специфических, наряду с чудесным, категорий романтического искусства. Sehnsucht – «томление мечтательное и сладостное, волнующе-неясное и беспокойно-тревожное», «стремление, причем ... безотчетное, неопределенное; стремление к манящим далям, к прекрасной мечте, к возвышенному «нечто»³. Баллада Гете тем, вероятно, и привлекла Жуковского, что в ней нашел он лирическое переживание, органичное самой природе его лирики, полной тревожного «стремления «в оный таинственный свет», которому нет имени, нет места, по в котором юная душа чувствует свою родную, за-

¹ Невский зритель. 1821. Ч.5. С.60

² Жуковский В.А. Собр. соч.: В 4 т. Т.2. Л., 1959. С.218.

³ Ванслов В.В. Эстетика романтизма. С.349.

ветную сторону»¹. Это-то стремление-томление, заставляющее героя, охваченного непонятной тоской, в безотчетном и бессознательном порыве броситься стремглав в волны в ответ на призывный, таинственный зов («К нему она, он к ней бежит...»), и поэтизирует Жуковский в своем переводе².

Совсем другое эмоциональное настроение возникает в наброске Лермонтова. Его «беспечный» герой, предающийся приятным и уже не волнующим воспоминаниям о «протекшем счастье», никак не «вводился» в состояние томления. И, может быть, чувствуя это, поэт бросает перевод, не зная, что ему делать с «влажной» красавицей, всплывающей из волн, а главное — с «рыбаком молодым», который, забыв «волнения жизни мятежной», мирно сидит «с удой» «над тихой прозрачной рекой».

Скорее всего, Лермонтову не был близок тот образ миропереживания, который воплотился в балладе Жуковского. Пассивно-созерцательное состояние томления, которому, как бы помимо своей воли, словно под воздействием какой-то мистической силы, отдается человек, «размягчало» балладный конфликт, ослабляло его. Лермонтов же искал в балладном жанре совсем иное: его увлекают острые коллизии, сильные страсти, драматические сшибки характеров. Очевидно, это и предопре-

¹ Белинский В.Г. Т.7. С.220.

² Пример Жуковского был заразителен. Однако, не обладая свойственным Жуковскому чувством художественной меры, некоторые поэты, переводя балладу Гете «Рыбак», доводили состояние томления до почти пародийного звучания

См., напр.:

И сердце в нем огонь облек,
Как на любви призыв
Манит призрак, поет призрак;
Плеснули воды — бух!...

.....

Пропал о нем и слух

(Колачевский Н. «Рыбак» (из Гете) // Московский телеграф. 1831. Ч.39. №10.

С.182.

делило обращение юного поэта к Шиллеру, в балладах которого он, наконец, нашел то, что искал.

Свидетельством особого интереса Лермонтова к Шиллеру являются переведенные им в 1829 году, наряду с «Водолазом» («Der Taucher», 1797) и «Перчаткой» («Der Handschuh», 1797), еще несколько произведений поэта разных жанров. Главным посредником между Шиллером и русским читателем стал Жуковский, приведший немецкого поэта в Россию в «сентиментально-романтическом окружении»¹. Как и в случае с Гете, Лермонтов не мог, конечно, не учитывать утвердившейся, благодаря Жуковскому, традиции романтической интерпретации шиллеровской поэзии. Но, обратившись к «Водолазу» и «Перчатке», Лермонтов не был связан авторитетом Жуковского, так как оба его перевода («Кубок», «Перчатка») появились двумя годами позже лермонтовских.

Лермонтов вполне самостоятелен в своей работе над переводами шиллеровских баллад. Существенные отступления от оригинала, особенно очевидные в сопоставлении с переводами других поэтов-современников, обращавшихся к тем же источникам, убеждают в этом.

Работая над переводом «Перчатки», Лермонтов прежде всего сокращает текст (на 11 стихов – строки 33-43 оригинала), нарушая трехчленность повествования о выходе на арену зверей, что сохранено у Жуковского, а также в других переводах². Лермонтов избегает развернутых описаний (не только опуская описание появления на арене зверинца леопардов, но и пренебрегая возможностью изображения пышного двора короля), которые могли бы отвлечь от главного конфликта баллады. Поэт

¹ Данилевский Р.Ю. Шиллер в русской лирике 1820-1830-х годов // Русская литература. 1976. № 4. С.140.

² См., напр.: Покровский И. Перчатка (Из Шиллера) // Благонамеренный. 1822. Ч.17. С.238-241; Загорский М. Перчатка (Из Шиллера) // Северные цветы на 1825 год. собранные бароном Дельвигом. СПб.. 1825. С.326-329; Девитта Н. Перчатка (Баллада) // Венера, или Собрание сочинений разных авторов». М., 1831. С.64-67.

словно бы торопит повествование, чтобы поскорее перейти к основному эпизоду с перчаткой Кунигунды.

Во всех переводах гордая красавица, обращаясь к рыцарю, говорит («с лицемерной и колкою улыбкою» – Жуковский, «смеясь» – Загорский, «с насмешливым видом» – Покровский, у Девиtte просто – «сказала») примерно одно и то же:

«Когда меня, мой рыцарь верный,
Ты любишь так, как говоришь,
Ты мне перчатку возвратишь»¹.

Лермонтовская же Кунигунда, «лукаво смеясь», произносит слова, которые не имеют аналогий в переводах других поэтов:

Рыцарь, пытать я сердца люблю (1,70).

Эта фраза не только подчеркивает бессердечие красавицы, но и выводит балладный конфликт за рамки единичного, случайного, указывая на его повторяемость, некую всеобщность. У Лермонтова, таким образом, конфликт не сводится к простому столкновению между рыцарем и Кунигундой. Это конфликт между любовью, способной к самопожертвованию, и душевной эгоистической черствостью. Поэт укрупняет, углубляет конфликт, одновременно заостряя его и придавая ему обобщающий смысл.

Второе существенное отступление от подлинника связано с введением Лермонтовым фразы: «На перчатку меж диких зверей он глядит» (1.70). У Шиллера этого нет: «рыцарь быстро, твердыми шагами спускается в страшный зверинец и смелой рукой поднимает перчатку, лежащую посреди чудовищ»². Именно так поступают рыцари Жуковского, Покровского, За-

¹ Жуковский В.А. Т.2. С.297.

² Перевод А.В.Федорова

горского. Девитте заставляет даже своего героя «стрелой» «слететь» «в страшный цирк» «с видом радостным» и «в тот же миг без боязни» поднять перчатку. Лермонтов, напротив, от себя вводит как бы остановку в балладное действие, которое он до этого старался ускорить. Добавление, сделанное поэтом, замечает А.В. Федоров, «противоречит, пожалуй, замыслу автора, поскольку не вполне совмещается с мотивом бесстрашия рыцаря»¹. Полагаем, что противоречия здесь нет: это психологическая пауза перед самым напряженным моментом балладного действия, оттеняющая драматизм ситуации. Мгновенная остановка, после которой рыцарь «смелой рукой» поднимает перчатку, лежащую «меж диких зверей», не только не ставит под сомнение мужество героя, но, наоборот, подчеркивает его в гораздо большей степени, чем быстрое и «радостное» свершение подвига.

Действие в лермонтовском переводе завершается финальной сценой, в которой рыцарь бросает перчатку в лицо прекрасной дамы, отказываясь от ее благодарности («Благодарности вашей не надобно мне»). Острота этой сцены усилена стихом, раскрывающим состояние героя:

Но досады жестокой пылая в огне... (1,70), –

которого нет ни у Жуковского, ни у Покровского, ни у Загорского, не говоря уже о Девитте, игнорирующем драматизм оригинала².

Как видно, вставки Лермонтова в «Перчатке» идут по линии углубления психологизма повествования, которое проявля-

¹ Федоров А.В. Лермонтов и литература его времени. С.239.

² См.:

Рыцарь храбрый отвечает,

Пламенея страстью сам:

«Мне мой долг повелевает

Возвратить перчатку Вам»

(Венера, или собрание стихотворений разных авторов. С.67.)

ется не только в усложнении образа балладного героя, но и во внутренней драматизации конфликта.

Еще большей свободой в обращении с текстом оригинала отмечена «Баллада» – «Над морем красавица-дева сидит...». Собственно здесь не один, а два оригинала – «Водолаз» и «Перчатка». Лермонтову словно недостает той остроты и напряженности повествования, которые он обнаруживает у Шиллера, и, стремясь к последовательной драматизации конфликта, он, во-первых, контаминирует сюжеты двух баллад. Из «Водолаза» поэт берет мотив испытания героя, заканчивающегося его гибелью в морской пучине. Из «Перчатки» – образ жестокосердной девы, бестрепетно посылающей на верную смерть влюбленного в нее юношу. Во-вторых, как и при переводе «Перчатки», Лермонтов устраняет длинноты, ослабляющие напряженность балладного повествования. Так, его «Баллада» насчитывает 30 стихов, что в пять раз меньше шиллеровского «Водолаза». Для описания «пенной бездны», например, Лермонтову понадобилось всего 4 строки, повторяющиеся в начале и конце баллады:

Из бездны перловые брызги летят,
И волны теснятся и мчатся назад,
И снова приходят и о берег бьют,
Вот милого друга они принесут
(Но милого друга они не несут) (I, 67,68).

Тогда как у Жуковского («Кубок»), Покровского («Водолаз»)¹, Алексеева («Водолаз»)², идущих вслед за оригиналом, изображению «пучины бездонной» посвящены 7 6-строчных строф и еще заключительная строфа.

Лермонтов, в отличие от других переводчиков, пренебрегает и картиной подводного царства, так как ее яркая экзотика отвлекала от главного конфликта, сосредоточиваясь на изобра-

¹ Сын отечества. 1820. Ч.62. № 21 С.83-89.

² Отечественные записки . 1839. Т.4. С.75-79.

жении балладных персонажей. Внешней занимательности повествования поэт предпочитает внутренние коллизии, обнаруживаемые им в мире человеческих отношений.

Лермонтов, по существу, заменяет рыцарский средневековый сюжет (испытание рыцаря), разрабатываемый Шиллером в «Водолазе» и в «Перчатке», сюжетом более общим по смыслу. Вот почему герои лермонтовской «Баллады» – не рыцарь, не паж или щитоносец, не Кунигунда, а просто безымянные юноша – «младой удалец» и «красавица-дева». Поэт стремится свести конфликт в «Балладе» к вневременным, вечным противостояниям. В его интерпретации, как и в «Перчатке», это столкновение самоотверженной, высокой любви и бессердечного равнодушия, холодного эгоизма. Масштаб вечного, который возникает в лермонтовском вольном переводе, не только не ослабляет остроты конфликта, но, напротив, сообщает ему характер какой-то роковой, трагической предопределенности.

Как и в «Перчатке», Лермонтов не только добивается предельной драматизации конфликта, но и значительно психологизирует его. Для этого он в еще большей степени, чем в «Перчатке», усложняет образ балладного героя. Если у Шиллера юноша дважды без раздумий отважно бросается в волны (первый раз – «смирненно и дерзко» совершая свой «подвиг опасный», второй – окрыленный участием царевны и обещанием царя, «неописанной радостью полный»), то герой Лермонтова кидается в «пенную бездну» по приказу «красавицы-девы» с каким-то мрачным отчаянием, словно предчувствуя свой роковой конец:

«И ум его обнял невольный недуг...»;
«В руке ожерелье, но мрачен как был»;
«...Возьми!» – и печальный он взор устремил
На то, что дороже он жизни любил»;
«С душой безнадежной младой удалец
Прыгнул, чтоб найти иль коралл иль конец»

(1,67,68).

Так в процессе работы Лермонтова над переводами шиллеровских баллад, начинают формироваться его принципы создания балладного образа мира, отличительным признаком которого становится атмосфера тревожного, напряженного драма-

тизма. Поэта привлекают трагические противостояния, острые, неразрешимые вечные коллизии, обнаруживаемые не во внешних столкновениях, но в человеческих душах и сердцах. Создание подобного образа мира с его поистине бытийной масштабностью требовало особого мастерства: предельной концентрации балладного действия, а значит сосредоточенности на главном, единственном конфликте, исключающей какое бы то ни было многословие, способное ослабить динамизм повествования, уменьшить силу лирического переживания; психологической насыщенности и смысловой емкости содержания; умения в рамках лаконичного балладного «пространства» сделать художественно убедительным характер персонажа, охваченного всепоглощающей идеей-страстью, которая неудержимо влечет его к трагической развязке.

Однако такое мастерство приходит к Лермонтову не сразу. Принципы балладного повествования, открываемые поэтом в период освоения «чужого» опыта, в полной мере будут реализованы позднее, когда жанровые поиски приведут его наконец к созданию собственного чипа баллады.

Как бы ни были значительны для Лермонтова уроки, которые он берет у западноевропейских мастеров, подлинное освоение жанра баллады оказывалось невозможным без обращения к своим национальным истокам, прежде всего – фольклору. Обычно, касаясь фольклоризма Лермонтова, исследователи ограничиваются тем, что отмечают его общую ориентацию на народную поэзию. Однако можно говорить о непосредственном влиянии народной баллады на Лермонтова. О знакомстве поэта с этим фольклорным жанром свидетельствует запись исторической песни-баллады «Что в поле за пыль пылит», рассмотренная выше. Есть и косвенные подтверждения знакомства Лермонтова с народной балладой. Так, исследователи указывают на отзвуки сюжетов народных баллад («Князь Волконский и Васка-ключник», «Князь Роман жену терял») в некоторых лермонтов-

ских поэмах¹. Мотив чудесного растения, вырастающего на могиле убитой девушки, используемый в «Тростнике», заставляет вспомнить народные баллады «Василий и Софья», «Рябинка».

Народная баллада как образец искусства кризисного, отразившего неразрешимость жизненных коллизий и противоречий, была близка Лермонтову с его обостренным восприятием несовершенства и несправедливости мира. Поэта, несомненно, привлекал в народной балладе трагизм противостояния человека Року. Отвечал строю лермонтовской поэзии и идейно-эстетический пафос народной баллады, утверждающей возможность духовной победы в поражении, даже в самой смерти. Наконец, эпически, спокойная манера повествования о потрясающих душу событиях, выходящих за рамки обыденных житейских представлений, свойственная народной балладе, могла подсказать Лермонтову внутреннюю сдержанность тона, своего рода культуру балладного чувства.

Лермонтов опирался в своем творчестве на опыт не только классической народной баллады. Поэт был свидетелем начавшейся на рубеже ХУІІІ-ХІХ веков трансформации, приведшей к образованию новой разновидности народной баллады, в которой отражается закономерный процесс изменения художественного мировосприятия народа в новых социально-исторических условиях. Под воздействием профессионального искусства фольклорный жанр психологически усложняется, усиливается лиризм, утрачивается закрепленная веками существования его эпическая «бесстрастность»². На этом пути народную балладу ожидали значительные потери. Фактически, как считают исследователи, отмеченные особенности знаменовали собой начало разрушения прежнего фольклорного жанра. Новая народная баллада, испытывая воздействие со стороны возникающего в 20-30-х годах ХІХ века городского романса, позднее окажется

¹ См., напр.: Вацуро В.Э. М.Ю.Лермонтов. С.224-229.

² «Драматизм переходит в мелодраматизм, лиризм и пасторальность» (Балашов Д. История развития жанра русской баллады. С.71.)

очень близкой так называемому «жестокому» романсу с присущим ему интересом к «кровавым» драмам социально-бытового характера на почве любви и ревности¹.

Есть основания предполагать, что новая народная баллада была известна Лермонтову. Об этом свидетельствует «Тростник» (1832) – единственная, пожалуй, баллада поэта, в которой он прямо ориентируется на фольклорные традиции. По мнению И.Б. Роднянской, стихотворение «последовательно выдержано в тонах «жестоккой» народно-лубочной баллады»². Может быть, точнее здесь говорить не о «тонах» народной баллады, а о включении самого фольклорного жанра в художественную структуру «Тростника». Речь идет о «песне» тростниковой дудочки, повествующей о гибели девушки от руки сводного брата, которая составляет основную часть лермонтовского стихотворения.

С новой народной балладой роднит «песню», во-первых, «жестокий» сюжет, в основе которого драма, разыгравшаяся ««и берегу крутом» («Несчастную сгубил он, / Ударил в грудь ножом; / И здесь мой труп зарыл он...»). Во-вторых, типичны для этого фольклорного жанра персонажи – «несчастлива» девица-красавица, живущая «у мачехи в темнице», беззащитная, но стойкая в отстаивании своего человеческого достоинства:

Моей любви просил он...
Любить я не могла, И деньги мне дарил он –
Я денег не брала... (II, 65) –

и молодец – «сынок любимец», обидчик («обманывал красавиц») и разбойник («пугал честных людей»). Как и в народной

¹ См. об этом : Балашов Д. Русская народная баллада. С.70-72; Лазутин С.Г. Русские народные песни. М., 1965. С.172-173.; Померанцева Э.В. Баллада и жестокий романс. С.202-203.

² Лермонтовская энциклопедия. С.581.

балладе, конфликт между девицей и молодым имеет в «Тростнике» только один исход – трагическую развязку.

У новой народной баллады заимствует Лермонтов форму повествования от первого лица, приобретенную ею в процессе эволюции в результате взаимодействия с романсом. Формой повествования от лица героини объясняется вторжение в «песню» лирического чувства:

И много слез горючих
Невинно я лила;
И раннюю могилу
Безбожно я звала (11,64).

Правда, лиризм этот граничит с сентиментальной чувствительностью, а порой даже переходит в мелодраматизм, что не свойственно балладному жанру в его классическом варианте, в котором предпочтение отдается строгой выдержанности тона, но зато присуще новой народной балладе.

Определенный налет «книжности» («Терзаешь ты меня!» «некогда цвела», «И в нем живут печали / Души моей младой») также напоминает о новой народной балладе, «оглядывающейся» на литературные образцы.

Поэт воссоздает и интонацию фольклорного жанра — его несколько наивную безыскусственность и «шарманочную» монотонность напева с помощью многократного повторения союза «И» и подчеркнутого однообразия глагольных рифм (*была – цвела, лила – звала, просил он – дарил он, не могла – не брала, сгубил он – зарыл он*)¹.

Словом, «песня» тростниковой дудочки есть не что иное, как стилизация, выполненная в духе семейно-бытовой фольклорной баллады с учетом ее эстетики и поэтики.

¹ На это обратила внимание И.Б.Роднянская (см.: Лермонтовская энциклопедия. С.581.)

Реальность, к которой тяготеет народная баллада, органично сочетается в лермонтовском стихотворении с мотивировкой введения «песни» дудочки по законам чудесного:

И будто оживленный,
Тростник заговорил;
То голос человека
И голос ветра был (11,64).

Однако в самой структуре «Тростника» возникает при этом внутренний диссонанс, который вызывается противоречием между «печальной» «песней» тростника и состоянием «веселого» рыбака, беспечно сидящего «на берегу реки».

Ощущение диссонанса усилено каким-то «пляшущим» ритмом стихотворения, создающимся 3-стопным с «перебоями» (пиррихиями) ямбом. Подобный ритмический рисунок как нельзя более соответствует состоянию «веселого» рыбака. Но в этом же ритме ведется и рассказ о трагедии загубленной «младой» души. Правда, интонационно-мелодический рисунок здесь все же несколько меняется: «пляшущий», будто «скороговорочный» ритм первой строфы «замирает», «споткнувшись» о мягкое и плавное прилагательное «оживленный». Устойчивое повторение пиррихия во второй стопе первых трех строк второй строфы закрепляет чуть изменившийся характер интонации: она становится более спокойной, певучей («И пел тростник печально...»). Так оказывается интонационно выделенной в стихотворении «песня» тростника. Однако «память» о «веселом» ритме начала баллады сохраняется, а значит сохраняется и ощущение диссонанса.

Этот диссонанс, обнаруживающийся в несоответствии интонационно-мелодического рисунка содержанию «песни» тростника, есть проявление главного конфликта лермонтовской баллады, состоящего в противоречии между терзанием страдающей души и равнодушием к этому страданию. В «Тростнике» сосуществуют, соприкасаясь друг с другом, два мира – мир реальный, к которому принадлежит «рыбак веселый», и собственно балладный мир, в котором происходят «жестокие» события и чудесные превращения. Однако же существуют они автономно, каждый сам по себе, контрастируя друг с другом. При-

надлежность рыбака к «другому» миру исключает какую бы то ни было возможность соучастия, сопереживания («Ты мне помочь не в силах, / А плакать не привык»). Отстраненность равнодушно-беспечного рыбака от драмы загубленной жизни подчеркивает кеутоленность и вечность страдания, символом которого в «Тростянке» становятся тихо льющие невинные «горючие» слезы.

Но в то же время трагизм ситуации, переданный языком фольклорного жанра, оказывается в известной степени снятым. «Веселый» ритм баллады как бы ставит под сомнение необходимость восприятия того, о чем поведала чудесная дудочка как подлинно трагического. Снижает трагизм и отмеченная ухе выше сентиментальность, сообщающая балладному повествованию оттенок некоторого мелодраматизма, что прямо связано с установкой Лермонтова на современный ему фольклорный жанр, эстетически слабых сторон которого он не мог не видеть.

Вместе с тем поэт все-таки вводит в качестве своего рода «вставного жанра» новую народную балладу («песня» дудочки) в структуру «Тростника», воспроизводит свойственный ей характер миропереживания, чего он не сделает больше ни в одном из своих произведений¹. Новая народная баллада с ее «снижением» статуса героя (в сравнении с классической балладой) была, вероятно, интересна Лермонтову возможностью приобщения к духовному миру «простых» людей, в котором обнаруживались далеко не простые коллизии и противоречия, нарушающие привычное течение жизни. Ужасные, «жестокие» события, роковым образом влияющие на судьбу человека, позволили народной балладе выразить одну из сторон художественного сознания народа, его понимание трагического, соответ-

¹ Свидетельством близость «Тростника» к бытовавшим народным балладам является его включение в песенный репертуар народа в очень незначительной редакции (См.: Виноградов Г. Произведения Лермонтова в народно-поэтическом обиходе // Литературное наследство. Т.43-44. С.365-366; Народные баллады. С.342,419.)

вующее свойственным ему эстетическим и этическим нормам. Лермонтову, который, осваивая балладный жанр, постигал в ту пору природу балладного конфликта и способы его выражения, без сомнения, был важен духовно-эстетический опыт народа, запечатленный в народной балладе.

В том же 1832 году, к которому относится «Тростник», Лермонтов пишет стихотворение «Баллада» («Куда так проворно, жидовка младая!...»). Это произведение настолько отличается от других лермонтовских баллад, что может даже возникнуть вопрос о правомерности его отнесения к балладному жанру. Действительно¹, слишком уж явна связь стихотворения с современностью, слишком очевидно ориентация на бытовую сюжет, чтобы возможно было воспринимать стихотворение в контексте литературной балладной традиции. Присутствие автора в повествовании, подчеркнутое начальным обращением к героине («Куда так проворно, жидовка младая! / Час утра, ты знаешь, далек... / Потихе...»), его вмешательство в происходящее противоречит законам балладного жанра, делает драматическое событие, составляющее основу «Баллады», максимально приближенным к читателю. Действие происходит не в каком-то полуреальном, чудесном мире, а где-то совсем рядом: «Вот мост! вот чугунные влево перилы... Вот дом». Повествование углубляется в такие детали и подробности, на которых обычно не останавливается баллада в своем стремительном движении вперед: «распалась цепочка золотая, и скоро спадет башмачок»; «перилы блестят от огня фонарей»; «вот дом – и звонок у дверей». Собственно действие в «Балладе» развивается медленно: целых четыре строфы читатель остается в неведении относительно причины столь сильного волнения героини. Балладе же, как мы помним, надлежит начинаться «прямо с дела».

Однако вряд ли Лермонтов ошибся, назвав свое стихотворение «Балладой». К 1832 году он уже не новичок в жанре (в его

¹ См. об этом: Гроссман Л. Лермонтов и культура Востока // Литературное наследство. Т.43-44. С.719-735.

поэтическом багаже к моменту начала работы над стихотворением «Два великана», «Тростник», «Русалка»), В основе сюжета «Баллады» – история гибели русского и еврейской девушки от руки фанатика-отца. Причина кровавой драмы о том, что «Закон Моисея» запрещает еврейке любить человека другого вероисповедания. Бытовая драма подсказала Лермонтову возможность нового обращения к традиции народной баллады. Но если в «Тростнике» поэт прямо вводит фольклорный жанр в балладную структуру, сохраняя особенности народно-поэтического мышления, то в «Балладе» он заимствует самый дух новой народной баллады, ее пафос, стихию ее чувств, используя отдельные элементы ее поэтики. В частности, ее несколько аффектированный язык, усвоивший излишества романтической поэзии («Избавь свою Сару от пытки напрасной, / Избавь от ножа и огня...»; «Я внимала отцу не бледнея, / Затем, что внимала любя...»; «Тебе не изменят уста твоей Сары / Под холодной рукой палачей» и т.д.). Подчеркнутая конкретность изображения, о которой говорилось выше, также идет от новой народной баллады, желающей убедить своих слушателей в достоверности рассказа. Поэтому подробности нужны в «Балладе»: они доказательство истинности события, погруженного в реальный быт. Вмешательство автора в происходящее в «Балладе» также объясняется ориентацией Лермонтова на новую народную балладу, стремящуюся возбудить в слушателе участие, сострадание, жалость и тем самым вызвать протест против конкретного проявления несправедливости.

Итак, отступления Лермонтова от законов балладного жанра, заметные в «Балладе» – «Куда так проворно, жидовка младая!..», объясняются замыслом, в основе которого семейно-бытовая драма из современной жизни. Столь не типичный для романтической баллады замысел потребовал для своего воплощения иных художественных средств, чем те, которые имелись в арсенале литературного жанра. И поэт нашел эти средства, вновь, как и в «Тростнике», обратившись к фольклорной балладной традиции.

Интерес Лермонтова к фольклору вообще и фольклорному балладному жанру в частности вызывался поисками новых сюжетов, форм балладного конфликта и способов его выражения, новых «красок» в спектре переживаний, вызываемых балладой.

Поиски поэта в области балладного жанра в конечном счете были связаны с его стремлением по-своему откликнуться на тяготение литературы той поры к народности. Это однако не привело Лермонтова к созданию так называемой простонародной баллады, как было, например, в творчестве Катенина («Наташа», 1814; «Убийца», 1815; «Леший», 1815; «Ольга», 1816) и Пушкина («Жених», 1825; «Утопленник», 1828). Лермонтовская баллада, даже в наиболее фольклорных ее вариантах («Тростник»), всегда оставалась романтической, помнящей о своих литературных корнях. Поэт осваивал эстетику и поэтику родственного фольклорного жанра для того, чтобы обогатить художественные возможности традиционной романтической баллады, обновить свойственное ей жанровое видение мира.

К 30-м годам XIX века жанр романтической баллады прочно утвердил свои позиции в литературе. Популярность жанра, о чем свидетельствует его широкое распространение, начинала обнаруживать и свои негативные стороны. Легко поддающаяся стилизации балладная форма, относительное постоянство тем и сюжетов делали жанр заманчивым для подражателей, породивших целый поток бездарных балладных творений.

Совершенно очевидным было явление, которое Ю.Н. Тынянов называл «усталостью литературного рода», когда все «приемы» данного жанра «подчеркнуты (хотя и не доведены до абсурда), все как бы разыграно по нотам»¹. Массовое появление эпигонов, как правило, означает исчерпанность того или иного жанра. Действительно, признаки кризиса балладного жанра были налицо.

В начале 1830-х годов современникам казалось, что судьба баллады определена окончательно и можно подводить итоги. Это и сделал Н.И. Надеждам, давший суровую оценку балладному жанру, в котором, по его мнению, «развертывалась не-

¹ Тынянов Ю.Н. История литературы. Кино. С.484.

мецкая трескучая фантасмогория». «Вина» за распространение «подражательного», с точки зрения Надеждина, жанра целиком возлагалась на Жуковского, с чьей легкой руки «фантазия переселилась на кладбище, мертвецы и ведьмы потянулись страшною вереницею, и литература наша огласилась дикими завываниями»¹. Выдвигая требование народности литературы, Надеждин не с балладою связывает ее будущее развитие.

Через несколько лет, в 1835 году, В.Г. Белинский с ироническим спокойствием как о чем-то давно прошедшем будет говорить о «классическом» роде баллад, «очень тяжелом и скучном». Критик однако же де столь суров по отношению к балладе, как Надеждин, ставя ей в заслугу то, что некогда она «была передовою колонною юного романтизма и первая вышла на бой, держа в руках его победоносное знамя»². Но и для Белинского балладный жанр уже не более чем анахронизм: время, когда читатели с наивным простодушием внимали балладным чудесам «с поднявшимися на голове волосами и выпученными от ужаса глазами», по его мнению, безвозвратно ушло. «... В наше прозаическое время, - замечает критик, - чтение чудесных баллад не доставляет никакого удовольствия, но наводит апатию и скуку...»³.

Однако исчерпанность жанра была мнимой. Баллада, вопреки скептическим прогнозам критиков, не только продолжает развиваться, но и переживает в 30-е годы взлет, в подготовке которого свою роль сыграла и пародия. Разумеется, балладные пародии появлялись и раньше, но именно в кризисный для жанра период значение их повышается. Балладные пародии не были еще предметом специального изучения. А оно необходимо для понимания факторов, воздействовавших на эволюцию баллады.

Питательной почвой, порождавшей балладные пародии первой трети XIX века, было творчество В.А. Жуковского, за

¹ Телескоп. 1832. № 1. С.153, 155.

² Телескоп. 1835. Ч.29. С.242.

³ Белинский В.Г. Т.7. С.178, 177.

которым сразу же, после публикации «Людмилы» (1808), закрепилась слава первого «балладиста». «Этот род поэзии им начат, создан и утвержден на Руси...», – писал Белинский¹. Для современников баллады Жуковского были своеобразным эталоном жанра. «Ему подражали, но в чем? – в форме, а не в духе, – и ряд бессмысленных и нелепых баллад был плодом этого подражания»². «Бессмысленные и нелепые» балладные опусы, старательно перепевавшие на все лады мотивы и образы Жуковского, нередко, вопреки намерениям их создателей, приобретали пародийное звучание³, что и провоцировало выступления пародистов.

Обращение пародиста к той или иной жанровой форме не обязательно может быть вызвано необходимостью решения каких-то чисто художественных задач. Так, например, балладой Жуковского «Замок Смальгольм, или Иванов вечер» (1822) воспользовались в целях литературной борьбы сразу несколько пародистов – А.А. Дельвиг («До рассвета поднявшись, извозчика

¹ Белинский В.Г. Т.7. С.167

² Там же. С.142.

³ Вот, например, один из типичных образов подобной балладной продукции – «Сельская баллада» А.М. Пуговошникова «Умершие колддуны или явление мертвецов»:

Что-то стало все темнеть,
Тучи небо покрывали,
В тучах молния блестеть.
Э! За елью над кладбищем
Разлеталась стая сов
И садились круговищем
За станицею крестов.
Ба! И тени из гробов
Подымаются, как дым...
.....
Оживились мертвецы,
В белых саванах стоят
На главах у них венцы,
И как жар глаза горят – и т.д.

взял»), А.Е. Измайлов («Русская баллада» – «До рассвета поднявшись, извозчика взял...»), К.А. Бахтурин («Барон Брамбеус. Баллада» – «До рассвета поднявшись, перо очинил...»).

Подобный тип пародии, относящийся, согласно классификации А. Морозова, к пародическим использованиям¹, не содержит прямой направленности против пародируемого оригинала и потому не представляет интереса в жанровом аспекте.

«Смягчена» по отношению ко «второму плану» и юмористическая пародия (нередко принимающая форму «стихотворения на случай»), которая, конечно, не остается равнодушной к «слабостям» оригинала, но она не дискредитирует его, не стремится исправить. Примером может Служить «Югельский барон» (1837) Лермонтова – пародия на тот же «Замок Смальгольм».

Иное дело, когда во «втором плане» пародист обнаруживает то, что уже перестает отвечать эстетическим потребностям времени. Тогда «терпимость» изменяет пародисту, и предмет его нападок обозначается ясно и определенно, как, например, в балладной пародии неизвестного автора «Волшебная гитара»².

Уже само название пародии показывает, что в качестве «второго плана» здесь выступает «Эолова арфа» (1814) Жуковского. Автор «Волшебной гитары» использует общий для всех разновидностей пародии прием снижения пародируемого оригинала. Вместо «младой Минваны», дочери «владыки Морве-ны», и певица Арминия «героями» пародии являются Наталья Петровна, дочь «помещика богатого» с Чистых Прудов, и «Киевской лавры кончалый студент» Виктор Фомич. Из туманного и почти нереального средневековья действие переносится в об-

¹ См.: Морозов а. Пародия как литературный жанр (к теории пародии) // Русская литература. 1960. № 1. С.168.

² Молва. 1831. Ч.II. № 49. С.353-361.

О «Волшебной гитаре» идет речь в книге Ю.Д. Левина «Оссиан в русской литературе (конец XVIII – первая треть XIX века)» (Л., 1980. С.119-123). Однако «Волшебная гитара» интересует исследователя не как жанровая пародия, а как произведение, связанное с историей русского оссианизма.

становку реальной Москвы 30-х годов с ее «Басманной, Пресней, Арбатом», со всеми ее «околотками» и «лавками», «громом дрожек рессорных». В этот мир можно было «войти» и убедиться в его достоверности.

При пародировании, таким образом, происходит весьма существенный сдвиг в жанровой структуре баллады: исчезает дистанция, благодаря которой балладный мир воспринимается как «отдаленная и сама по себе замкнутая действительность» (Гегель), не допускающая субъективного вторжения ни со стороны автора, ни со стороны читателя. Пародия «покушается» на «святая святых» жанра – образ мира, воссоздаваемый в балладе.

Пародист заменяет высокое балладное бытие повседневным прозаическим бытом, который совершенно недопустим в романтической балладе, принципиально приподнятой над ним. Быт вторгается не только в балладное событие, составляющее эпическую основу жанра, но и в балладный лиризм, трансформируя его. Трепетный, полный неясного, тревожного предчувствия диалог влюбленных в балладе Жуковского позволял читателю приобщиться к высокому таинству любви, над которой не властно земное и преходящее. Сцена же свидания Натали Петровны в «тафтяном салопе и старом чепце» с Виктором Фомичем в «аллеях бульвара», где прыгали «лягушек толпы по росе», никакой тайны (разве что для грозного Петра Степаныча, отца героини) в себе не заключала. Ирония полностью вытесняет лиризм в пародийном повествовании:

– «Однако простите,
Наталия Петровна! Сейчас рассветет.
Чай, спать вы хотите?
Чу! слышите, кажется, три часа бьет!»
– «Ох! Нет, это дворник
Бьет в доску у нас.
Вы вечный затворник,
Ужель вам так скучен свидания час?»

Снижая пародируемый оригинал, автор заменяет арфу Арминия (этот традиционный образ-символ романтической поэзии, связанный с легендой о чудесной способности арфы приносить живым весть о смерти близких) вполне конкретным эле-

ментом мещанского быта – «стройной гитарой» с непременно-ми «бантами лент».

Развязка в «Волшебной гитаре» лишена той печати надмирности, которая возносит читателя романтической баллады от обыденных представлений к категориям иного, философского порядка. В пародии развязка дана в трагикомическом варианте и насыщена бытовыми подробностями и реалиями. Петр Степаныч, узнав про недозволенную любовь дочери к «бедному студенту», отправляет его «верст тысяч за пять» «в попы». Когда же гитара приносит Наталье Петровне весть о том, что «покойный» Виктор Фомич «под суд уголовной» «в Иркутске попал», – «несчастная бросилась с берега в пруд». Завершает пародирование романтического образца явление «оссиановских» теней, что гуляют «с тех пор по ночам» «по Чистым Прудам». Переселенные из мира чудесного в чиновно-помещичий быт, они доводят ироническое снижение оригинала до логического конца.

Вместо чувства страха и благоговейного пиетета перед балладным миром пародийное повествование пронизывает смех, невозможный в сфере бытия, но вполне реальный в сфере быта, допускающего фамиллярное к себе отношение. Именно смеху принадлежит решающая роль в уничтожении «ценностно-удаляющей» дистанции, ибо смех, как справедливо замечает М.М. Бахтин, «обладает замечательной силой приближать предмет», вводить его «в зону грубого контакта», где его можно «ощупывать со всех сторон, переворачивать, выворачивать наизнанку»¹.

Пародия полностью воспроизводит балладную форму произведения Жуковского, его сюжетную канву, сохраняет объем оригинала (33 восьмистрочных строфы), использует его размер (амфибрахий с таким же устойчивым чередованием количества стоп в строках – 2 4 2 4 2 2 2 4) и ритмико-интонационный рисунок. И вместе с тем автор «Волшебной гитары» не ставит перед собой цели высмеять «прекрасное и поэтическое», по сло-

¹ Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С.466.

вам Белинского, произведение Жуковского. Поводом для возникновения пародии становится «уязвимость» самого жанра, которую обнаруживает пародист и в способе создания балладного образа мира и в характере порождаемого им лирического переживания, основанного на «сильных чувствованиях», призванных потрясти доверчивую душу. Полная отрешенность романтической баллады от реальной действительности, доведенная до нелепости усердными подражателями Жуковского и ставшая в их переложениях смешной к 30-м годам, перестала удовлетворять современников и вызывала их иронические нападки.

Той же неудовлетворенностью балладным жанром объясняется появление другой пародии – «поучительной баллады» Елистрата Фитюлькина «Двенадцать спящих бутушников», вышедшей в Москве отдельным изданием в 1832 году. Автором ее был В.А. Проташинский, человек, близкий кругу Жуковского, и даже его родственник¹. Пародия не привлекает внимание исследователей, и до сих пор остается неоцененным ее значение в развитии балладного жанра. Очевидно, сказывается традиция пренебрежительного отношения к произведению, идущая от 1830-х годов.

Пародийная направленность «поучительной баллады» на «Двенадцать спящих дев» Жуковского (точнее, на первую часть этой «старинной повести» – «Громобой», 1810), подчеркнутая самим ее названием, не понравилась критикам. Раздраженный рецензент «Молвы» отказывается называть «Двенадцать спящих бутушников» пародией: «Это просто стихотворное вранье – глумление над сермяжными рыцарями, передразнивающее, для большего смеха, тон прекрасной баллады Жуковского»².

¹ См. об этом: Эзыков Дим. Историко-литературные разыскания: III. Двенадцать спящих бутушников // Исторический вестник. 1906. Т.106. Кн.12. С.949-953.

² Молва. 1832. Ч.3. № 11. С.41.

«Северная пчела» откликнулась на появление новой книги еще более уничтожающей, предельно краткой «рецензией»: «Ни слова!»¹.

М.П. Погодин в одном из писем С.П. Шевыреву от 12 марта 1832 года отозвался о «Двенадцати спящих бутושниках» как о «глупой книжке», автор которой «какой-то пьяница»². Это резко отрицательное отношение к пародии как «ничтожному произведению», не заслуживающему внимания, перешло и в последующую дореволюционную критику³.

«Двенадцать спящих бутушников» упоминает Ю. Н. Тынянов в одной из своих статей 1929 года, опубликованной уже в наши дни, называя «поучительную балладу» «непародийной пародией». В понимании Тынянова «непародийность» – значит «отсутствие направленности на какое-либо произведение», когда «какое-либо произведение» используется «как макет для нового произведения», как «очень удобный знак литературности, знак прикрепления к литературе вообще». При этом, утверждает Тынянов, «если произведения принадлежат к разным, напр., тематическим и словарным, средам, – возникает явление, близкое по формальному признаку к пародии и ничего общего с нею по функции не имеющее»⁴.

Однако же «Двенадцать спящих бутушников» – не сатирический памфлет на московскую полицию, а литературная пародия со всеми присущими ей жанровыми признаками: наличием «второго плана» – баллады Жуковского, отчетливой сатирической направленностью против пародируемого оригинала с использованием его художественных средств, вплоть до повторения отдельных выражений. Сам Проташинский, очевидно, рассматривал свое произведение как пародийное, вводя его в

¹ Северная пчела. 1832. № 37.

² Письма М.П. Погодина к С.П. Шевыреву // Русский архив. 1882. Кн.6. С.195.

³ См., напр.: Павлов Н.М. Сергей Тимофеевич Аксаков как цензор // Русский архив. 1898. Кн.2. Вып. 5. С.91.

⁴ Тынянов Ю.Н. О пародии // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. С.290.

круг определенных литературных явлений упоминанием «гд Выжигиных» в диалоге между «автором» и «читательницей», предваряющем «поучительную балладу». Имелись в виду героини «нравственно-сатирических» романов Ф.В. Булгарина «Иван Выжигай» и «Петр Иванович Выжигай», а также романов А.А. Орлова (напр.: «Родословная Ивана Выжигина, сына Ваньки Каина...»), воспринятых современниками как пародии на булгаринские произведения¹.

Любопытно замечание П.А. Вяземского из письма 1819 года о том, что Жуковский «своими бутושниками и тому подобными может надолго удалить то время, в которое желудки наши смогут варить смелую и резкую пищу немцев»². Оно важно не только в плане датировки «поучительной баллады» Елистрата Фитюлькина³. Важна солидарность Вяземского с автором пародии. Используя вместо прямого названия «старинной повести» Жуковского пародийный перифраз «своими бутושниками», Вяземский тем самым признал обоснованность сатирического осмеяния романтической баллады с ее пристрастием к религиозно-мистическим настроениям и образам.

Пародия не просто профанирует идею мистического искупления грехов путем религиозного покаяния, вдохновившую

¹ См. об этом: Русская стихотворная пародия (XVIII – начало XX в.) 2-е изд. Л., 1960. С.718; Степанов Н.Л. Проза Пушкина. М., 1962. С.27-28; Сомов В.П. Пародии на сентиментально-романтическую прозу XIX века (1800-1830 годы) // Вопросы русской литературы: Учен. зап. МГПИ им. В.И. Ленина. М., 1968. № 288. С.66.

² Остафьевский архив князей Вяземских. СПб, 1899, Т.1. С.274. Напомним, что сюжет «Двенадцати спящих дев» был заимствован Жуковским из романа немецкого писателя Х.-Г. Шписа «Двенадцать спящих дев. История о привидениях» (1795-1796).

³ Из письма следует, что пародия была известна задолго до выхода ее в свет отдельной книжкой, то есть уже в 1819 году, что отмечал еще Тынянов (см.: Тынянов Ю.Н. О пародии. С.290) В сборнике же «Русская стихотворная пародия» произведение Проташинского датируется 1831 годом – временем его цензурного разрешения (см. С.278,717), что не является правильным.

Жуковского на создание «Двенадцати спящих дев», она нападает на самые основы жанра романтической баллады.

Как и в «Волшебной гитаре», в «Двенадцати спящих бутошниках» отсутствует обязательная для баллады отстраненность изображаемого от воспринимающего субъекта: довольно условный у Жуковского мир древней Руси, полулегендарный, далекий от читателя 10-30-х годов, заменяется хорошо знакомым миром будочников, полицейских и сыщиков. Выбор в качестве главного «героя» пародии «бедного трубочиста Фаддея» дает возможность ввести в нее социальные мотивы, которые «поворачивают» балладную пародию к быту, «прикрепляют» ее к реальной действительности того времени:

Иной весь в лентах, весь в звездах,
Весь в золоте сияет.
Лишь взглянет – всяк пред ним во прах
Главу свою склоняет...
А я от каждого презрен.
Питаюсь черствым хлебом,
И тот нередко принужден
Жевать под чистым небом.

«Герой» пародии («герой мой», «наш герой», «буйный наш Фаддей»), как и все происходящее с ним, подается в насмешливо-ироническом ключе. Отношение автора к «Фаддею» выражается и прямо – через его описание («*Разинув рот, Фаддей стоит, / По членам хлад струится...*»; «Но кто ты?» – *бормотнул Фаддей...*»), и косвенно – через восприятие героя другими персонажами:

«Куда Руссо! С умом своим –
Фаддею он в подметки,
Гельвеций и Вольтер пред ним –
Как пред китом селедки.
Читал ли ты, mon cher ami?
Его стихотворенье:
О равенстве скотов с людьми?
Ну что за сочиненье!»

Подобного отношения к герою баллада не допускает. Балладный герой, как правило, не подлежит житейскому суду или оценке, даже если это преступник или убийца, ибо он поднят над нормами обыденной морали. Его поведением и судьбой управляют иные, не подвластные человеку силы, связанные с мистическими тайнами бытия. Это качество романтической баллады уже не устраивает современников. Желание вмешаться в повествование, лишить балладного героя «презумпции невиновности», перевести его из системы бытия в систему реального быта в полной мере осуществляется в пародии.

Замкнутое эпическое балладное событие «разомкнуто» в пародии не только потому, что в него вторгается быт, но и вследствие присутствия автора в повествовании. Он то отступает на задний план, то снова приближается к читателю, как бы доверительно приглашая его быть соучастником всего происходящего: «Прошу пожаловать в сады...»; «дрожек и карет, дормезов иностранных, колясок и кабриолет, пленительно убранных, не перечел бы, господа, я в месяц-полносчетный... Так просим милости сюда...»; «Каких чудес во тьме ночной, друзья, вы не узрите!».

Весь принцип пародийного повествования с участием в нем образа автора - собеседника читателя противоречил природе балладного жанра, разрушил балладную условность, уничтожая ценностно-удаляющую дистанцию. И вместе с тем он соответствовал зарождающимся тенденциям иного изображения действительности, которые вскоре будут реализованы Пушкиным в его романе «Евгений Онегин», представляющем собой совершенно новый тип повествования. Усиление повествовательного начала, сопровождающееся повышением роли авторской позиции в структуре художественного произведения, было проявлением одной из реалистических тенденций. Стремясь приспособиться к новым условиям литературного процесса, романтическая баллада начинает увеличиваться в объеме за счет эпического элемента (в ущерб лирическому), приобретая, по существу, функции повествовательного произведения (так, «Двенадцать спящих дев» Жуковского превращаются в «старинную повесть»). Это неминуемо приводило к проникновению субъективного, авторского начала, которое выступает теперь в качестве организующего центра, в традиционно закрытую жанровую

структуру баллады, что подчеркнуто и доведено до абсурда в пародии Проташиковского. Оказывалось, балладная форма разрушалась при иных, отличных от балладных, принципах создания образа мира.

Ставшая известной читающей публике в 30-е годы пародия Проташинского «Двенадцать спящих бутошников» оказалась весьма современной в переломный для баллады период. Она ставила вопрос об эстетической актуальности самого жанра, ответ на который дал в своем творчестве М.Ю. Лермонтов.

Обычно Лермонтова представляют как автора одной шутиливой пародии «Югелький барон»¹. Однако балладными пародиями являются также «Баллада» – «Из ворот выезжают три витязя в ряд...» (1832) и «Он был в краю святом» (1834). К пародиям, направленным на жанр традиционной романтической баллады, близки два стихотворения: «Баллада» – «Берегись! берегись! над бургосским путем...» (1830) и «Гость» – «Кларису юноша любил...» (первая половина 1830-х годов). Лермонтовские пародии относятся к 30-м годам – факт сам по себе знаменательный: поэт включается в решение вопроса о дальнейшей судьбе жанра.

Неудовлетворенность Лермонтова традиционным типом романтической баллады, сложившимся и утвердившимся к началу его поэтической деятельности, наиболее остро выражена в сатирической пародии «Он был в краю святом». Поэт избирает для пародирования одну из самых излюбленных тем романтической баллады, осмеянную и в «Балладе» – «Из ворот выезжают три витязя в ряд...», – рыцарство с его подвигами в «святой» Палестине и идеальными представлениями о любви и верности. Эта тема, некогда вдохновившая Жуковского на перевод шиллеровского «Рыцаря Тогенбурга» (1818), стала уже анахронизмом к 30-м годам, о чем говорит появление многочисленных пародий (например, И.Е. Срезневского «Рыцарь», 1816; М.А. Дмитриева «Баллада» – «Приехал граф в свой старый замок...», 1828;

¹ См., напр.: Сукиасова И.М. Язык и стиль пародии Кузьмы Пруткова (Лексико-стилистический анализ). Тбилиси, 1961. С.39.

неизвестного автора «Замок Альфа чудесами»» 1831 и др.)¹. И все же создавались еще стихотворения, в которых вымышленный, идеализированный мир рыцарства по-прежнему поэтизировался: таковы баллады Жуковского «Старый рыцарь» (1832) и Козлова «Возвращение крестоносца» (1834), не говоря уже о массовой балладной продукции². Возможно, это и послужило толчком для рождения лермонтовской балладной пародии «Он был в краю святом».

Стихотворение Лермонтова не только пародия на рыцарскую балладу. Оно, как заметил еще М.К. Азадовский, и само-пародия³. Поэт иронизирует и над своим былым увлечением рыцарством. Свидетельством этого увлечения являются не только переводы шиллеровских «Перчатки» и «Водолаза», но и сохранившийся отрывок баллады о рыцарях-крестоносцах «В старинны годы жили-были» (1830).

Для того чтобы осмеять мир рыцарства, развенчать его, Лермонтову даже не нужно было прибегать к приему нарочитого снижения пародируемого материала. В самом этом мире поэт обнаруживает такую «низкую прозу», такие бытовые подробности, которые лишают его традиционного поэтического ореола. Рыцарская баллада превращается в бытовой анекдот о возвращении домой после многолетнего отсутствия крестоносца, «плешивого и избитого», «без славы и без злата», а дома его

¹ Характерно, что в 1830-е годы знаменитый рома Сервантеса «Дон-Кихот» рассматривался в русской критике, в частности С.П. Шевыревым, как пародия на «фантастический род» рыцарских романов, который увлек «ум в пустоту праздного мечтания, в искание приключений чудесных». «Чтобы разрушить этот мир, – писал Шевырев, – надо было его пародировать...» (Шевырев С. История поэзии. М., 1835. С.54-55.)

² См., напр.: Р-въ Ш-чъ Мальвина. Баллада // Календарь муз на 1825 год, изданный А. Измайловым и П. Яковлевым. СПб, 1826. С.25-31; Романович П. Эвальд и Эмма (Баллада) // Заволжских муравей. Казань. 1832. Ч.III. С.1125-1131; Горленко П. Мщение // Там же. С.1236-1265; Бриммер В. Энрико и Фиаметта. баллада // Сын отечества. 1832. Т.32. №50. С.245-252 и пр.

³ Азадовский М. Фольклоризм Лермонтова. С.249.

встречают «детей садом» и «жена брюхата». – «Пришибло старика...» Бесцеремонность обращения Лермонтова с некогда высоким предметом, усиленная прозаизмами, уничтожает всякий пиетет к миру, воссоздаваемому в стихотворении.

Особого внимания заслуживают произведения, которые позволяют расширить представление о лермонтовских приемах выражения иронического отношения к традиционной балладе, хотя их причисление к жанру пародии может показаться спорным.

В Лермонтовской энциклопедии (автор статьи М.Ф. Мурьянов) о «Балладе» – «Берегись! берегись! над бургосским путем...», сюжетно восходящей к песне леди Амондвилл из поэмы Байрона «Дон-Жуан» сказано: «В контексте «Дон-Жуана» баллада имеет иронический, почти пародийный оттенок; сам же по себе лермонтовский текст приобретает совершенно серьезный смысл»¹. Данное утверждение не кажется достаточно убедительным.

С вопросом о серьезности смысла лермонтовской «Баллады» – «Берегись! берегись! над бургосским путем...» связан другой вопрос – о ее завершенности. Взгляд на «Балладу» как на незаконченное произведение является традиционным². Вывод о незаконченности стихотворения делается на основе его фабульной незавершенности, что подчеркнуто последней фразой – припиской поэта – «Продолжение впредь».

В литературном контексте 1820-1830-х годов фраза «Продолжение впредь» («Окончание впредь») приобретала функцию художественного приема, назначение которого состояло в том, чтобы заинтриговать читателя: «прервать повествование в ту минуту, когда оно наиболее занимательно, погасить лампаду

¹ Лермонтовская энциклопедия. С.47. См. также: Федоров А.В. Лермонтов и литература его времени. СД50-251.

² См., напр.: Шувалов С.В. Мастерство Лермонтова // Жизнь и творчество М.Ю. Лермонтова. М., 1941. С.275; Ромнов И. Лермонтов в истории русского стиха // Литературное наследство. Т.43-44. С.448; Федоров А.В. Указ. соч. С.250; Лермонтовская энциклопедия. С.47.

именно тогда, когда начинают читать рукопись, заключающую в себе тайну ужасную»¹. Выражение «Продолжение впредь» становилось своего рода общим местом, литературным штампом, который часто обыгрывался в журналистике тех лет. Например, Н.И. Греч, скрыв свое имя за псевдонимом «Ж.К.», закончил отчет об альманахах в «Сыне отечества» за 1825 год словами: «Но я устал! Напишу, как журналист пред развязкою страшной повести: Продолжение впредь!»². В этом ироническом смысле «Продолжение впредь»³ проникает и в дружескую переписку, которая была «питательной средой» (Ю.Н. Тынянов) для пародии.

Думается, что в «балладе» – «Берегись! берегись! над бургомским путем...» Лермонтов, вообще склонный к иронии, не преминул воспользоваться фразой «Продолжение впредь» как приемом литературной игры⁴. Поэт словно подсмеивается над читателем. Он дает ему возможность «войти» в балладный мир таинственности и привидений, не мешая довериться всему происходящему, как того требует закон жанра. Но лишь только читатель попадает под власть балладного чудесного, поэт внезапно обрывает повествование, иронизируя и над балладной мистикой, и над читательской доверчивостью.

¹ Жизнь Анны Радклиф (Из сочинений Вальтера Скотта) // Сын отечества. 1826. Ч. 105. № 4. С.379.

² Сын отечества. 1825. Ч.100. № 5. С.67.

³ Напр., письмо П.А. Вяземского А.И. Тургеневу от 7 мая 1820 г. заканчивается так «Прощай! Сегодня будет ночь, завтра другая, в *третью чудо совершится...* (продолжение впредь).; письмо от 12 июня в форме шуточного послания, обращенного к тому же адресату, имеет аналогичный конец: «(Продолжение может быть впредь)» (Остафьевский архив князей Вяземских. Т. II. С.38,332.)

⁴ Способность Лермонтова ко всякого рода иронической игре была известна современникам. См., напр., письмо поэта к К.Ф. Опочину (январь – начало марта 1840 г.): «И вчера вечером, когда я возвратился от вас, мне сообщили со всеми возможными предосторожностями роковую новость. И сейчас в то время, когда вы будете читать эту записку, меня не будет(переверните) в Петербурге. Ибо я несу караул» (VI, 745).

Указанный прием переводил стихотворение из системы серьезного балладного жанра в иную систему, родственную балладной пародии. Он был рассчитан на знание современниками канонической жанровой схемы романтической баллады, предполагал наличие контакта, взаимопонимания между автором и читателем и не требовал расшифровки.

Обрыв сюжетной линии в самый напряженный момент, равно как и свернутость сюжета, не противоречат природе балладного жанра с его тяготением к таинственности, загадочности. Действие в балладе совсем не обязательно должно быть доведено до конца. Но именно такой способ обрыва повествования – «Продолжение впредь» не свойствен балладному жанру, поскольку он подчеркнуто демонстрирует волю автора, его господство над созданным им миром, разрушая иллюзию «объективной реальности» события, которой дорожит баллада. Художественный прием, к которому обращается Лермонтов, и позволяет рассмотреть «Балладу» в ином, не традиционном аспекте, увидеть в ней черты, сближающие ее с пародией. Вспомним, кстати, что тем же приемом воспользовался Дельвиг в своей пародии на «Замок Смальгольм» «До рассвета поднявшись, извозчика взял...», заключив ее обещающими словами: «Продолжение когда-нибудь». Нарочитую, акцентированную незавершенность лермонтовского стихотворения считаем возможным трактовать как сознательную установку автора на ироническое осмысление жанра романтической баллады.

Другое стихотворение, серьезность которого также внушает сомнение, – «Гость» – «Кларису юноша любил...». Исследователи связывают его с распространенным в предромантической и романтической литературе, а также фольклоре сюжетом о женихе-мертвеце, с балладой Бюргера «Ленора» и ее русскими переводами-переложениями. Трудно согласиться с тем, что баллада Лермонтова представляет собой «оригинальную обра-

ботку» известного сюжета, как указывает Р.Ю. Данилевский в «Лермонтовской энциклопедии»¹.

С конца XVIII века в русской и западноевропейской литературе было создано столько вариаций бюргеровой «Леноры»², что вряд ли Лермонтов мог по-настоящему заинтересоваться этим сюжетом. В стихотворении «Русская песня» («Клоками белый снег валится...»), о котором уже шла речь, мотив возвращения мертвого жениха лишь слегка обозначен. В «Госте» же он полностью реализован. Однако в произведении, начиная с имен героев, заставляющих вспомнить Оссиана и Ричардсона, и кончая выбором художественных средств, так много традиционного, именно неоригинального, что возникает вопрос: могло ли быть данное стихотворение написано Лермонтовым всерьез?

Игнорирование возможности иронического подхода к традиционному сюжету приводит, на наш взгляд, к неверному толкованию произведения. Так, А.М. Гаркави убежден в полной зависимости Лермонтова от Жуковского, сказавшейся, по мнению исследователя, не только в сюжетной схеме, но и «в воссоздании особой «поэтики ужасов», столь характерной именно для баллад Жуковского». В заслугу Лермонтову ставится лишь «иное идейное содержание» рассказа о Калмаре и Кларисе, перенесенного из «религиозно-мистического» (у Жуковского) в «психологический план»³. Той же точки зрения придерживается и А.Л. Рубанович, которая обнаруживает в «Госте» «почти все обязательные традиционные атрибуты баллады Жуковского», упрекая Лермонтова за «скопированные» «с Жуковского» образы невесты, жениха-мертвеца и за «две тени, мелькающие в ночи»⁴.

¹ Лермонтовская энциклопедия. С.118.

² См.: Созонович И. «Ленора». Бюргера и родственные ей сюжеты... С.8-9.

³ Гаркави а.М. Заметки о М.Ю. Лермонтове // Учен. зап. / Калининград. пед. ин-т. 1959. Вып.6. С.280-281.

⁴ Проблемы мировоззрения и мастерства М.Ю.Лермонтова. С.88.

Подобное понимание баллады «Гость» как произведения, выполненного в традиционной манере, неизбежно ведет к признанию его художественной неполноценности, что вряд ли справедливо. По всей вероятности, поэт намеренно исходил из существовавшего типа романтической баллады в наиболее традиционном для русской литературы варианте, идущем от Бюргера-Жуковского, чтобы пересмотреть его.

Лермонтов трансформирует устоявшийся сюжет, заменяя мотив верности невесты мотивом ее непостоянства. Эта трансформация имеет принципиальное значение, ибо она вызывает смещение в самом балладном образе мира. Дело в том, что верность приобщала к таинствам человеческого духа, весла в себе момент иррационального, обнаруживая присутствие в «этом» мире высшего, божественного начала. Напротив, неверность никакого приобщения к исключительному и таинственному не предполагала; она целиком оставалась в пределах быта, не принадлежала к категории балладного чудесного. Попав в сферу балладности, неверность, следовательно, заняла «место», ей не принадлежащее. Как реакция на это намеренное несоответствие возникает авторская ирония, которая выражается в «Госте» различными способами.

Так, в первой строфе формулируется суждение: «сердце девы» – «лучший клад». Все же последующее развитие событий заставляет усомниться в его справедливости:

Проходит женская любовь,
Забыв, забыт Калмар! (11,219)

Ирония подчеркнута нагнетанием банальных романтических штампов, особенно при описании наиболее напряженных моментов балладного действия, например, в сцене прощания героев:

«Клянись, что вечно, – молвил он, –
Мне не изменишь ты! –
Пускай *холодной смерти сон*,
О, *дева красоты*,
Нас *осеняет* под землей,
Коль не *венцы любви святой!*»

Клариса клятву говорит,
Дрожит слеза в очах,
Разлуки поцелуй горит -
На розовых устах ... (II,218-219).

Изображая появление странного рыцаря-мертвеца на свадьбе его неверной возлюбленной, Лермонтов, совсем как в традиционной балладе, начинает сгущать краски, усиливая ощущение таинственности («Кто он? откуда в нашу дверь?») и страха («Невольным страхом поразил / Мою невесту вдруг. / Все гости: ах!..»), «Трепещут все, спасенья нет...»).

Но лишь только действие доходит до той заветной, кульминационной черты, за которой должно вступить в свои права чудесное (что и составляет суть традиционного балладного сюжета), поэт вдруг свертывает повествование какой-то торопливой скороговоркой:

Он обхватил ее рукой,
И оба скрылись под землей (II,220).

Потрясение, которого так напряженно ждал читатель, не состоялось. Очевидно, эффект обманутого читательского ожидания входил в замысел автора. Этот эффект поддержан и усилен финалом баллады, который воспринимается в свете оссиановской традиции, уже изжившей себя к 1830-м годам. «Две тени», которые «являются» «каждый круглый год» и бродят «по комнатам пустым», напоминают, скорее, не летящие в лунном тумане «слиявшиеся» тени «Эоловой «арфы», а пародирующие их тени, гуляющие ночной порой «по Чистым Прудам» из «Волшебной гитары».

Нуждается в пересмотре и существующее толкование подзаголовка баллады – «(Быль) (Посвящается». Попытки найти в нем указание на реальные события, пережитые Лермонто-

вым¹, мало приближают к пониманию смысла произведения, его литературной функции. Не кажется достаточно убедительным и объяснение А.Л. Рубанович, полагающей, что таким подзаголовком «самому поэту хотелось как-то оправдать мистический, неправдоподобный сюжет»². Но если Лермонтов действительно создавал романтическую балладу «в духе Жуковского», как считает исследовательница, то зачем же ему было «извиняться» перед читателем за «неправдоподобный» сюжет?

Думается, что Лермонтов ставил перед собой задачу иного рода. «Переворачивая» сюжет бюргеровой «Леноры», поэт тем самым переводил балладное повествование о Кларисе и Калмаре из традиционно мистического плана, в план сниженный, почти бытовой: история любви и верности до гроба, волнующая душу своей причастностью к чудесному, оборачивалась вполне заурядной историей – «былью» о непостоянстве «сердца девы».

Легкая, но все же уловимая ирония, проходящая через все стихотворение, вносит в повествование оценочный момент, идущий от автора. Она, таким образом, связана с проникновением авторского «голоса» в закрытую жанровую структуру баллады, что сразу же ставит под сомнение автономность балладного мира и эстетическую ценность его мистических откровений.

Ирония может свидетельствовать о том, что перед нами либо шутовское («пародическое») использование традиционной схемы балладного жанра с целью создания стихотворения «на случай» (как, напр. у Жуковского «Любовная карусель, или Пятилетние меланхолические стручья сердечного любления. Тульская баллада» (1814) или у Лермонтова «Югельский барон»), либо пародия. И тогда ирония говорит о действительной утрате романтической балладой своей былой актуальности, об исчезновении «серьезного» отношения к жанру. Вследствие этого и

¹ См., напр.: Эйхенбаум Б.М. Статьи о Лермонтове. С.349; Гаркави А.М. Заметки о М.Ю. Лермонтове. С.281; Андроников И. Лермонтов Исследования и находки. 4-е изд. М., 1977. С.218.

² Проблемы мировоззрения и мастерства М.Ю. Лермонтова. С.88

становится возможной своеобразная «игра» балладной формой, что будет особенно заметно в поэзии, начиная со второй половины века (в творчестве Л.А. Мея, А.К. Толстого). В любом случае шутливость тона, тем более ирония выводят произведение за пределы «серьезного» балладного жанра и сближают его с пародией. Таковы «Баллада» – «Берегись! берегись! над бургосским путем...» и стихотворение «Гость», которые считаем возможным включать в круг лермонтовских пародий, не относя их прямо к данному жанру.

Пародия не просто высмеивает сюжеты, мотивы, образы, отдельные художественные особенности романтической баллады. Пародия устремляется на самую основу жанра, дискредитируя свойственный ему балладный образ мира и иронизируя над характером лирического переживания, вызываемого этим миром. Замкнутость балладного мира с обязательной дистанцией между ним и воспринимающим субъектом, мышление категориями, отвлеченными от обыденной реальности, требование нерассуждающего «безоглядного» доверия к изображаемому как обязательного условия возникновения чувства потрясенности, которое непременно должна была вызвать в читателе баллада, – все что утратило к 1830-м годам значение несомненной эстетической ценности и уже казалось современникам наивным и почти смешным. Возможность иного понимания и отражения действительности, отличного от балладного, заставила усомниться в необходимости баллады как жанра.

Однако обновляющий взгляд, который потрясал бы мистическими откровениями, открытием мира с неожиданных сторон, по-прежнему продолжал составлять одну из потребностей личности, всегда стремящейся проникнуть в тайны бытия. Удовлетворяя эту потребность, баллада и в 30-е годы выполняла только ей присущую в системе романтических жанров эстетическую функцию.

Взрывая изнутри закрепленную каноном традиционную жанровую модель баллады, пародия способствовала освобождению от того, что мешало дальнейшему движению жанра, обнаруживая его еще не использованные возможности.

Лермонтов в своих пародиях не подвергает сомнению право баллады на существование. И в условиях начинающегося развития реализма романтическая баллада остается для Лермон-

това не просто жизнеспособным, но и любимым жанром. Пародируя растиражированные массовой поэзией книжно-романтические шаблоны традиционной баллады, Лермонтов тем самым преодолевал их в своем творчестве, двигаясь по пути создания собственного типа баллады, обеспечившего «второе рождение» жанра в кризисный для него период.

Пути обновления жанра

К 1830-м годам становилось очевидным, что романтическая баллада может сохранить свои позиции в системе лирических жанров лишь при условии такой значительности содержания, которая отвечала бы эстетическим потребностям времени. В поисках расширения смыслового содержания балладного жанра Лермонтов обращается к аллегории и мифу.

Интерес к аллегории как художественному приему, шире – особому типу образности, то угасавший, то возраставший на разных этапах развития литературы, был характерен для 30-х годов¹. Аллегория была ценима роман гиками за то, что она позволяла ясно и вместе с тем экономно выражать мысль, воплощать сложные отвлеченные понятия в доступных восприятию конкретно-чувственных образах.

Вместе с тем аллегорию не раз, вслед за Гегелем, упрекали в «холодности» и бессодержательности. Гегель, «принимая во внимание рассудочную абстрактность ее значений», признавал, что аллегория «больше является делом рассудка, чем конкретного созерцания и волнуемой глубоким чувством фантазии». Аллегорический образ, по выражению философа, есть не что иное, как «выпотрошенная» субъективность, из которой

¹ См. об этом: Журавлева А.И. Лермонтов и философская лирика 30-х годов. С.3-10.

«исчезает всякая определенная индивидуальность»¹. Олицетворяя то или иное абстрактное понятие, аллегория не заботится о его полном тождестве с художественным образом. Это тождество лишь «искусственно придуманное, специально привлеченное только с какой-нибудь стороны», а потому вся образность аллегории важна не сама по себе, а «только ради намерения разъяснить читателю какую-нибудь отвлеченную идею»², что делает аллереорию умопостигаемой и прямолинейно однозначной.

Казалось бы, однозначная заданность и рассудочность аллегории должны противоречить антирациональной природе балладного жанра. Однако балладе неожиданно оказывается близка одна особенность аллегории, на которую указал еще Шеллинг: в аллереории «изображаемое обозначает нечто иное, а не само себя, указывает, на нечто иное, что отлично от него»³. Именно намек на «нечто иное», глубокое и значительное, скрывающееся за изображаемым, характерный для аллегории, свойствен и балладе. Это и делает возможным использование аллегории в балладном жанре.

Первая аллегорическая баллада Лермонтова – «Два великана» (1832) – была написана им к 20-летней годовщине войны 1812 года. Смысл ее достаточно прозрачен: в сказочно-аллегорических образах «старого русского великана» и «трехнедельного удалца», пожелавших померяться силами, легко угадывается иносказательное изображение борьбы русского народа с Наполеоном.

Лермонтов отказывается от обилия подробностей, к которым обычно прибегает аллегория, чтобы «прикрыть собственную бедность»⁴. Аллегорические персонажи рисуются скупыми,

¹ Гегель Г.В.Ф. Соч.: В 14 т. Т.12. Лекции по эстетике. Кн.1. М. 1938. С.407.

² Лосев А.Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. М., 1976. С.137; он же. Проблема символа в связи с близкими к нему литературоведческими категориями // Известия АН СССР. Серия лит. и яз. 1970. Т. XXIX. Вып.5. С.381.

³ Шеллинг Ф.В. Философии искусства. М, 1866. С.254.

⁴ Выражение А. Михайловой (см.: Михайлова А. О художественной условности. 2-е изд., перераб. М., 1970 С.206.

но выразительными мазками. «Русский великан» «в шапке золота литого» – это и символ Ивана Великого, и Кремля, и – шире – Москвы, всей России. Гордое величие, спокойная уверенность в своих силах, осознание собственного могущества присущи этому богатырю. В образе же «удальца» «из далеких чуждых стран» подчеркнуты какая-то злобность, даже агрессивность («И рукою дерзновенной / Хвать за вражеский венец»). Преходящей «*трехнедельной*» славе «удальца» противопоставлена в балладе полная героического прошлого история «*старого русского великана*».

«Два великана» – не простое иносказательное выражение определенной патриотической идеи. Поэт стремится выдержать рассказ о поединке «русского витязя» с «дерзким» захватчиком в традициях балладного повествования. Следуя этим традициям, поэт усложняет аллегорические образы, даже в какой-то степени романтизирует их, особенно образ «трехнедельного удалца» («Но упал он в дальнем море / На неведомый гранит, / Там, где буря на просторе / Над пучиною шумит»), вводит «роковой» мотив, предвосхищающий исход столкновения «двух великанов»:

Но улыбкой роковою
Русский витязь отвечал:
Посмотрел – потрянул главою...
Ахнул дерзкий – и упал! (II, 51).

Именно узнаваемость, «прозрачность» иносказательных образов способствует возникновению широкого подтекста, полного глубокого смысла и значения, понятного уму и сердцу русского читателя. Таким образом преодолевается в стихотворении плоская наглядность и условность, традиционно свойственные аллегории.

Дальнейшее «наполнение» аллегории происходит в балладе «Спор» (1841). Исследователи не раз отмечали явно аллегорический характер стихотворения, видя его смысл в идее признания исторической неизбежности присоединения Кавказа к России, закономерности торжества промышленной цивилизации¹.

Однако какой бы значительной для своего времени ни была эта идея, к ней одной не сводится однозначно и прямолинейно смысл баллады, Лермонтов же просто воплощает в аллегорических образах важные философско-исторические идеи. Поэт создает в «Споре» яркий, живописный, полный красок, звуков, движения мир, который не может быть рассмотрен как нечто иллюстративное, предназначенное лишь для наглядного постижения некоей умозрительной идеи². Лермонтов использует здесь прием одухотворения природных сил. Баллада написана в форме разговора – «великого спора» двух гор – «огромного» Казбека с «седовласым» Шатом³. В начале стихотворения Казбек предстает полным сознания своей мощи и непреступности:

¹ См., напр.: Гроссман Л. Лермонтов и культуры Востока. С.714-715; Бродский Н.Л. Избранные труды. С.129; Андреев-Кривич С.А. Лермонтов: Вопросы творчества и биография. М., 1954. С.94-96; Иконников С.Н. Как работал М.Ю. Лермонтов над стихотворениями. Пенза, 1962. С.22; Герштейн Э. Судьба Лермонтова. М., 1964. С.355; Черепин Л.В. Исторические взгляды русской классической литературы. М., 1968. С.73-75; Андронников И. Лермонтов: Исследования и находки. С.519-521; Бродский Н.Л. Избранные труды. М., 1964. С.129

² «Вообще чем менее настойчиво и прямолинейно аллегорическое изображение стремится расшифровать свой смысл, тем полнокровнее образ, живее аллегорическая картина» (Грехнев В.А. Словесный образ и литературное произведение. Нижний новгород, 1997. С.54).

³ О возможных источниках «Спора», которые могли подсказать Лермонтову форм стихотворения – разговор двух гор, см.: Дюшен Э. Поэзия М.Ю. Лермонтова в ее отношении к русской и западноевропейской литературе / Пер. с фпанд. Казань, 1914. С.139; Нейман Б.В. Русские литературные влияния в творчестве Лермонтова // Жизнь и творчество М.Ю. Лермонтова. М., 1941. С. 441-442; Андреев-Кривич С.А. Лермонтов... С.86-96; Реизов Б.Г. Заметки о Лермонтове // От «Слова о полку Игореве» до «Тихого Дона». Л., 1969. С.317-320.

«Нет! не дряхлому Востоку / Покорить меня!». Но «старый Шат» обращает его внимание на север:

Вот на севере в тумане
Что-то видно, брат! (II, 194)

Реплика мудрого Шата повергает Казбека в смятение: он «тайно» «смущен» неожиданной «вестью» и старается скрыть свое смущение от «толпы соплеменных гор». Казбек, «полный дум», кидает в «недоуменье» «взоры» «на север темный» и видит «странное движение» «могучих» полков, «страшно-медленно», но неотвратно наступающих «прямо на восток». Он слышит «звон и шум» этого воинственного и победного движения. Его «интонация» воссоздается с помощью четкого, «наступательно-го» ритма (последовательно выдержанное на протяжении всего стихотворения мерное чередование 4-х-стопного в нечетных строках и 3-х-стопного, с усеченной «сильной» последней стопой, хорей в четных строках и подчеркнуто «звучной» аллитерации («Впереди несут знамены, / В барабаны бьют; / Батареи медным строем / Скачут и гремят, / И, дымясь, как перед боем, / Фитили горят»).

И томим зловещей думой,
Полный черных снов,
Стал считать Казбек угрюмый –
И не счел врагов (II, 195).

В «грустном взоре», которым окидывает гордый Казбек своих собратий перед тем, как, сдвинув «шапку на брови», затихнуть «навек», угадываются и его внутренняя несломленность и мужественное признание бесполезности сопротивления.

Давно замеченное контрастное сопоставление мотивов дремоты, безглагольности, мертвенного сна, характеризующих «дряхлый Восток» («Все, что здесь доступно оку, / Спит, покой ценя...»), и мотивов движения и энергии, свидетельствующих о бодрости духа и силе «севера» России, – не простое украшение, прикрывающее «наготу» аллегории. Благодаря этому контрасту не только становится более многоцветным и выразительным

художественный мир стихотворения, но и острее обозначается балладный конфликт.

Традиционно конфликт «Спора» сводится либо к столкновению двух культур – восточной и западной, либо – шире – к трагическому несоответствию природы и цивилизации, утверждающей себя отнюдь не всегда одними лишь гуманными средствами¹. Еще Н.А. Котляревский писал о «Споре»: «...Природа страдает при приближении человека; страдает, как старый² Казбек, на которого надвигаются русские пушки»³.

Конечно, Лермонтов предчувствовал что неостановимое движение цивилизации «прямо на восток» неизбежно будет порождать коллизии и противоречия. В «угрюмом» смятении Казбека, его «зловещей думе» и «черных снах» угадывается беспокойство и самого поэта, размышлявшего над тем, что несет политика русского царизма свободолюбивым сынам Кавказа. Однако, кажется, нет основания видеть в этом «бодром, звонком, веселом, неумолимом движении», изображение которого составляет содержание второй части баллады, силу, ведущую «к гибели природы», как полагает, например, В.И. Коровин⁴. В широте («От Урала до Дуная») и мощи («Идут все полки могучи, / Шумны, как поток...») воссозданной Лермонтовым картины движения, исполненного какого-то внутреннего единства («Боевые батальоны / Тесно в ряд идут...») и целенаправленности (ее символическим выражением становятся реющие «вперед» «знамёны» и образ «генерала седого», «испытанного трудами бури боевой», ведущего за собой полки), чувствуется поступь самой истории, ее, в конечном счете, жизнеутверждающий смысл.

¹ См., напр.: Максимов Д.Е. Поэзия Лермонтова. С.98-99.

² Неточность Н.А. Котляревского. В тексте Казбек нигде не назван «старым». Это определение использует Лермонтов по отношению к «Шат-горе».

³ Котляревский Н. Михаил Юрьевич Лермонтов: Личность поэта и его произведения. 3-е изд. испр. и доп. СПб, 1909. С.176.

⁴ Коровин В.И. Творческий путь М.Ю. Лермонтова. М., 1973. С.51, 54.

Но поступательный ход истории не есть безостановочное движение по накатанной прямой дороге. Эпоха романтизма принесла с собой новое, более сложное, по сравнению с метафизическими представлениями XVIII века, понимание исторического процесса, особенно полно развитое французской историографической школой, чьи достижения и открытия «чутко восприняла... русская культура, глубоко оценившая все, что было в ней высокого и прогрессивного»¹. «Идея прямолинейного развития была упразднена. Прямая линия перестала быть правилом, она стала одним из случаев движения, так же, как и всякая другая линия»². В контексте этих философско-исторических воззрений история предстала как трудный и драматичный путь человечества, ведущий его через взлеты и падения, катаклизмы и поиски гармонического равновесия все вперед и вперед.

Лермонтов, чуткий ко всему новому, по-своему откликнулся в поэзии на философско-исторические идеи, волновавшие умы его современников. В причастности к идеям эпохи, вероятно, и следует искать разгадку того, почему в аллегорических балладах («Два великана», «Спор») поэт более оптимистичен в своем восприятии мира, чем в собственно лирических стихотворениях³.

Хронологически «Три пальмы» (1839) предшествуют «Спору». Но именно в «Трех пальмах» находят завершение лермонтовские поиски возможностей использования аллегорического, иносказательного сюжета в балладе. Стихотворение

¹ Реизов Б.Г. Французская романтическая историография (1815-1830), Л, 1956. С.533.

² Там же. С.524.

³ Ср. наблюдение И.М. Семенко, согласно которому В.А. Жуковский «на судьбу человечества в целом (тема античных баллад) ... смотрел оптимистичнее, чем на земную участь отдельного человека (тема баллад «средневековых»)» (Семенко И. Жизнь и поэзия Жуковского. С.224.

можно рассматривать как своеобразный итог одной из линий развития балладного жанра у Лермонтова¹.

В «Трех пальмах» аллегория перерастает в притчу, на что уже не раз обращалось внимание². Притчу отличает, по Гегелю, «подчеркнутое выдвигание общего поучения»³. Здесь главное не фабула: «фабула притчи не производит содержание из себя самой по принципу саморазвития, а существует ради тезиса, который она призвана раскрыть образами»⁴. И не сюжет: он лишь «посредник», необходимый для истолкования какой-то определенной идеи, которую притча стремится навязать читателю. Поэтому притча всегда назидательна, что как будто бы должно было оттолкнуть от нее Лермонтова, чуждого всякого рода дидактизма и морализаторства. И тем не менее поэт воспользовался формой притчи в своем «восточном сказании».

¹ Давно отмеченная связь «Трех пальм» с IX «Подражанием Корану» Пушкина (Коран отвергнут – и стихотворение кажется возражением Пушкину» – Эйхенбаум Б.М. Литературная позиция Лермонтова. С.69) столь многократно и тщательно изучена, что нет необходимости останавливаться на этом вопросе. См.: Милуков А.Л. Очерки истории русской поэзии. СПб., 1858. С. 186; Сумцов Н.Ф. А.С. Пушкин. Харьков. 1900. С.164-167, 332-323; Нейман Б.В. Влияние Пушкина в творчестве Лермонтова. Киев, 1914. С.107-109; Благой Д.Д. Лермонтов и Пушкин (Проблема историко-литературной преемственности) // Жизнь и творчество М.Ю. Лермонтова. С.412-413; Томашевский Б. Пушкин: Кн.2 (1824-1837). М.; Л., 1961. С.383; Федоров А.В. Лермонтов и литература его времени. С.122; Коровин В.И. Творческий путь М.Ю. Лермонтова. С. 94-96; Потебня А.А. Из лекций по истории словесности // Потебня А.А. Эстетика и поэтика. М., 1976. С.550-552; Найдич Э.Э. Избранное самим поэтом – (о сборнике стихотворений Лермонтова 1840 года) // Русская литература. 1976. № 3. С.68-69; Жижина А.Д. Стихотворение М.Ю. Лермонтова «Три пальмы» // Русская речь. 1978. № 5. С.41; Лермонтовская энциклопедия. С.580-581 и др.

² См., напр., указ. соч. Э.Э. Найдича, А.Д. Жижиной и др.

³ Гегель Г.В.Ф. Т.12. С.199.

⁴ Михайлова А. О художественной условности. С.34.

Возникает вопрос: чем же заинтересовала Лермонтова притча, насколько органична ее аллегорическая природа жанровой структуре баллады. На первый взгляд, баллада и притча далеки друг от друга: балладный жанр, для которого характерна принципиальная многозначность содержания, не терпит дидактического нажима; напротив, притча охотно прибегает к нему. Однако у притчи есть одна существенная особенность, которая роднит ее с балладой. Притча, беря какое-то «событие из сферы повседневной жизни», старается придать ему «высшее и общее значение», сообщить отдельному частному случаю «более общий интерес»¹. Это-то свойство притчи – ее «символическая наполненность», тяготение к «глубинной премудрости», нередко философского порядка², – и оказывается близким балладе, а главное – лермонтовскому представлению о жанре. Притча могла привлечь поэта и тем, что емкость ее содержания не требовала развитого сюжета (притча даже может редуцироваться до простого сравнения, сохраняя при этом «глубинность» своего смысла).

Форма притчевого иносказания, таким образом, соответствовала стремлению Лермонтова к экономности балладного повествования (при усилении его лирико-драматического начала), требованию философской значительности содержания, предъявляемому поэтом к балладному жанру.

Обычно смысл баллады «Три пальмы» видят в традиционном для романтической поэзии конфликте между природой и человеком, что не лишено основания³. Бескорыстное, благородное желание пальм послужить людям («На то ль мы родились, чтоб здесь увядать? / Без пользы в пустыне росли и цвели мы, /

¹ Гегель Г.В.Ф. Т.12. С.399.

² См.: Литературный энциклопедический словарь. С.305.

³ См., напр.: Эйхенбаум Б.М. Литературная позиция Лермонтова. С.68 («... человек оказывается неблагодарным и неблагородным разрушителем природы»); Коровин В.И. Творческий путь М.Ю. Лермонтова. С.96.

... Ничей благосклонный не радуя взор?...) оборачивается смертью для них.

По корням упругим топор застучал,
И пали без жизни питомцы столетий!
Одежду их сорвали малые дети,
Изрублены были тела их потом,
И медленно жгли их до утра огнем (II, 125).

Используя и в этой балладе, как и в «Споре», прием одухотворения природных сил, поэт показывает гибель прекрасных «гордых» пальм, которые были украшением знойной пустыни, как истинную трагедию: человек, руководствуясь соображениями сиюминутной пользы, надругался над их «упругими» живыми «телами», а потом предал их «медленному» сожжению. Умиротворяющая благость Всевышнего ухе не снизойдет на пальмы, как снизошла она на «путника усталого» и на землю в пушкинском «Подражании Корану»:

И чудо в пустыне тогда совершилось:
Минувшее в новой красе оживилось;
Вновь зыблется пальма тенистой главой:
Вновь кладязь наполнен прохладой и мглой¹.

Лермонтовским пальмам уже не восстать из «пепла седого и холодного». Трагедия останется трагедией: вместо цветущего оазиса – олицетворения жизни – возникает картина мрачного запустения («И ныне все дико и пусто кругом...»), которую довершает почти символический образ «коршуна хохлатого, степного нелюдима», терзающего «добычу» над некогда «звучным» «сгуденым» ключом. Трагедия как бы повторяется, удваивается, подводится под некий общий смысл.

¹ Пушкин А.С. Поли. собр. соч. В 10 т. Т.2. Л., 1977. С. 193.

Трагический характер конфликта между природой и человеком в «Трех пальмах» дает повод некоторым исследователям истолковывать главную идею баллады как обвинение «злому миру», где подавляется всякий протест и даже слабый ропот, где гибнет все подлинно прекрасное¹. Мысль о несовместимости жестокого человеческого мира и красоты действительно есть в «Трех пальмах», что роднит стихотворение с Другими лермонтовскими балладами («Морская царевна», отчасти «Русалка»), свидетельствуя о напряженности раздумий поэта над мучившей его проблемой.

Но этой мыслью не исчерпывается содержание «восточного сказания» о судьбе трех пальм, что некогда росли «в песчаных степях аравийской земли».

Иную трактовку балладного конфликта предлагает А. Д. Жижина, считая, что Лермонтов, осуждая людей, «не снимает вины и с самой жертвы»: «Идея служения обществу не может быть ни хороша, ни плоха, пока не выяснен вопрос, какому обществу предстоит служить»². Думается, что текст баллады не дает основания утверждать, будто поэт отрицает «беспомощную, пассивную» жертвенность пальм, обвиняя и осуждая их, как полагает исследовательница. Лермонтов и не поучает «гордых» пальм: *не тому* обществу, *не тем* людям служили. Поэта занимают категории не социального, но более общего, философского порядка.

Если бы смысл баллады «Три пальмы» действительно сводился к конфликту между природой и человеком и исчерпывался им, то Лермонтов должен был обрушить «грозу негодова-

¹ См, напр.: Острогорский В. Этюды о русских писателях. III. Мотивы лермонтовской поэзии. М., 1891. С.90; Максимов Д.Е. Поэзия Лермонтова. С.98; Лермонтовская энциклопедия. С.579. и др.

² Жижина А.Д. Стихотворение Лермонтова «Три пальмы». С.45. См. также у Д.Д. Благого: «Ага, вы тоскуете без людей, вам жаль, что вы не излили на них свои щедрые и бескорыстные дары. Хорошо же! И вот появляются люди <...> люди все подвергают безжалостному разрушению...» (Благой Д.Д. Лермонтов и Пушкин. С.413).

ния» на людей, совершивших столь тяжкое преступление. Но ничего подобного не ощущаем мы в повествовании. Как будто бы стихотворение заканчивается строками, полными пессимизма:

И ныне все дико и пусто кругом –
Не шепчутся листья с гремучим ключом:
Напрасно пророка о тени он просит –
Его лишь песок раскаленный заносит... (II, 126).

И все же – мрачный финал не уничтожает в памяти читателя воссозданный в балладе праздничный мир не только природы, но и людей. Поэтичен не только образ цветущего оазиса в раскаленной аравийской пустыне. Согрето теплом поэзии и изображение каравана – «веселого стана», этого своеобразного сообщества людей:

..... в дали голубой
Столбом ух крутился песок золотой,
Звонков раздавались нестройные звуки,
Пестрели коврами покрытые выюки,
И шел, колыхаясь, как в море челнок,
Верблюды за верблюдом, взрывая песок.
Мотаясь, висели меж твердых горбов
Узорные полы походных шатров... (II, 124-125).

Вспомним, хотя бы, скупую, но такую выразительную деталь, придающую какое-то особое очарование описанию движущегося «пестрого» каравана: «смуглый *ручки*», поднимающие «узорные полы» шатров. Или изображение бешеной скачки «фариса», в котором жизненная энергия прямо-таки плещет через край. Он, как кентавр, словно сросся со своим горячим «воронным конем», составляя с ним одно целое («И конь на дыбы подымался порой, / И прыгал, как барс, пораженный стрелой...»), «И, с криком и свистом несясь по песку, / Бросал и ловил он копые на скаку»). Всадник ловок и силен, его «худощавый стан» в «складках» «белой одежды» гибок и красив. Не им ли любуются «черные очи», сверкающие из-под «полы» «походных шатров»?

Караван уходит, продолжая «урочный свой путь», а ощущение «веселого», звонкого праздника жизни остается. В философском контексте, который возникает в поздних балладах Лермонтова, жизнеутверждающее начало оказывается сильнее разрушения. Безусловно, гибель трех пальм, дававших жизнь всему живому вокруг, трагична. И все-таки – в высоком смысле она была не напрасной. И пусть подвиг – жертва «питомцев *столетий*» всего лишь *миг*, во это высший миг их жизни: они сгорают в жертвенном огне во имя блага людей, пусть сиюминутного и преходящего. Вполне допустимым представляется понимание Н.Г. Чернышевским смысла «Трех пальм» как самоотвержения во имя счастья людей¹. Конечно, подобный взгляд на лермонтовское стихотворение был подсказан эпохой 60-х годов, революционно-демократическими убеждениями критика. Но он не столь уж противоречит замыслу поэта, как это подчас утверждается². Смысловая «глубинность» притчевого иносказания допускает и такое прочтение баллады.

«Три пальмы», как и «Спор», свидетельствуют о том, что Лермонтов не остался равнодушным к философско-историческим идеям своей эпохи. Согласно новейшим, современным поэту историографическим учениям, «история идет путем катастроф». Но «из опия катастроф, из пепла старых форм человечество, как чудесная птица, возрождается к новой жизни». «Личные и общественные страдания» – не только «искупление за зло несправедливого старого мира», но и «обещание будущего счастья»³. Разумеется, эти идеи не выражены прямо в «восточном сказании», и совпадение направления движения

¹ «Жаль этих прекрасных пальм, не правда ли? Но что ж, ведь не век было расти и цвести им, – не нынче, так завтра, не завтра, так через год, умерли бы они... смерти не избежит никто. Так не лучше ли умереть для пользы людей, нежели бесполезно? <...> ... хороша жизнь, но самое лучшее счастье – не пожалеть. Если надобно, и самой жизни своей для блага людей!» (Чернышевский Н.Г. Грамматика // Чернышевский Н.Г. Полн. собр. соч.: В 15 т. Т.16 (доп.). М., 1953. С.324).

² Лермонтовская энциклопедия С.613.

³ Реизов Б.Г. Французская романтическая историография. С.430.

лермонтовской художественной мысли с воззрениями представителей романтической историографии лишь косвенное, но тем не менее знаменательное. Трагизм судьбы трех прекрасных пальм преодолевается в философском плане: за ним просматривается уходящий в бесконечную даль путь человечества, на котором страдания и жертвы во имя «будущего счастья» необходимы и неизбежны.

И все же – остается непреодоленной истинно лермонтовская тоска по гармонии природы и человека, явственно ощущаемая в сложном по эмоциональному составу лирическом переживании, вызываемом всем строем баллады. Это переживание в значительной степени обусловлено резко, контрастно меняющейся картиной балладного мира – от образа чудного оазиса – островка жизни посреди «летучих песков» – к образу «дикой», «бесплодной земли», выжженной палящим солнцем и высушенной горячими ветрами.

Лермонтов как бы ведет вдумчивого читателя ко все более глубокому пониманию «восточного сказания», раскрывая перед ним один смысловой пласт за другим. Поэту оказывается важным не просто потрясти душу доверчивого читателя, к чему стремилась традиционная баллада. Лермонтову мало власти над одной душой. Ему нужно привести читателя в такое эмоциональное состояние, которое просветляет ум, заставляет работать мысль. Именно эта установка поэта делала балладный жанр современным в «век сознания, философствующего духа».

С аллегорическими балладами связана группа стихотворений – лирических миниатюр 1841 года – «Листок», «На севере диком...», «Утес», к которым можно присоединить «Парус» (1832) и «Тучи» (1840). С аллегорическими балладами названные стихотворения роднит использование в качестве приема для создания художественного образа аллегории. Б.М. Эйхенбаум в одной из своих ранних работ определил эти лирические миниатюры как «особые маленькие баллады» – «иносказательные пейзажи, в которых Лермонтов как будто освобождается от излюб-

ленных прежде сравнений и развивает иносказания без прежних «так»¹.

По своим жанровым признакам «иносказательные пейзажи» вряд ли могут быть отнесены к балладам. И прежде всего потому, что все они предполагают явную («Тучи») или скрытую, но все же отчетливо уловимую («Парус», «На севере диком...», «Утес», «Листок») проекцию во внутренний мир лирического «Я», являясь «поэтически усложненной формой субъективной лирики»². Аллегоризм этих стихотворений настолько тонок, что подчас стирается совсем, становится неощутимым. Листок, «жестокою бурей гонимый», «младая чинара», отвергнувшая его, «тихонько» плачущий «старый» «утес-великан», легкая, беззаботная «тучка золотая», одинокая сосна, грезящая «под снегом сыпучим» о грустной «прекрасной пальме», – все это не простые аллегии с легко угадываемой двуплановостью, а аллегии многозначные, то есть, по существу, уже переставшие быть таковыми, превратившись в символы-знаки душевного состояния личности, метафорически образную форму самовыражения лермонтовского «внутреннего человека».

Жанр баллады такой проекции в мир внутреннего «Я» не предполагает. Здесь дело совсем не в мироощущении лирического субъекта. В балладе иная, чем в «чистой» лирике форма выражения авторского сознания: не лирический герой, а поэтический мир, в котором должно раствориться, «угаснуть» авторское «Я», – особый балладный мир» всякий раз поражающий неожиданным открытием своей мистической субстанции.

И тем не менее обращение к лирическим миниатюрам 1841 года и близким к ним стихотворениям представляется уместным и даже необходимым в разделе, посвященном аллегорическим балладам. Очевидно, к созданию этих произведений Лермонтов шел от своей балладной Практики. Их едва намечен-

¹ Эйхмбаум Б.М. Лермонтов: Опыт историко-литературной оценки С.116.

² Усок И. Герой лирики Лермонтова // Творчество М.Ю. Лермонтова. М., 1964. С.217.

ный, «эмбриональный» (Д.Е. Максимов) сюжет, дающий простор воображению, рождающий смысловую объемность подтекста, – использование поэтом открытий, сделанных им в процессе работы над балладным жанром.

Аллегория оказалась полезной Лермонтову в создании романтической баллады нового типа. Она учила способу достижения смысловой емкости в границах малой жанровой формы, точности и экономности в выборе поэтических средств. Вместе с тем, становясь все более и более обобщенной, не утрачивая при этом художественной конкретности, аллегория у Лермонтова приближалась к символу. А от символа, способного «создавать перспективу для продолжительного или бесконечного развития»¹, следующий шаг – возникновение мифа². Переход от аллегории, перерастающей в символ, – к мифу и совершается в творчестве Лермонтова. В его балладной поэзии обнаруживается закономерность, обратная той, что устанавливается Шеллингом в лекциях по философии искусства. Указывая на принципиальное отличие аллегории от мифа, философ подчеркивает, что в аллегории особенное – художественная сторона и общее – идейная сторона не совпадают, в мифе они, напротив, сливаются (вплоть до неразличения). Только тогда, когда идея «исчезает» в образе, как это происходит в мифе, и возникает «реальность в себе», обладающая «абсолютной поэтической независимостью». Поэтому Шеллинг и говорит: «Мифология кончается там, где начинается аллегория»³.

У Лермонтова же (перефразируем шеллинговскую мысль) мифотворчество начинается там, где кончается аллегория, где она, обрастая живой художественной «плотью», рождает из себя миф.

¹ Лосев А.Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. С.180.

² См классификацию «структурно-семантических» категорий (аллегория, художественный образ, символ, миф) по степени нарастания «общности» в указ. соч. А.Ф. Лосева (С.183-181). Миф, согласно этой классификации, выступает как самая «обобщая» категория.

³ Шеллинг Ф философия искусства. С.108, 109.

По мнению Белинского, «ряд чисто художественных стихотворений» Лермонтова, «в которых личность поэта исчезает за роскошными видениями явлений жизни», начинается «Русалкой» (1832)¹. Обращаясь к фольклорному «русалочьему» мотиву, широко распространенному в романтической, особенно массовой балладной поэзии², Лермонтов переосмысляет его: в балладе не человек, а русалка оказывается во власти таинственной страсти. Новизна стихотворения поэта, впрочем, не сводится только к этому. Лермонтов изменяет традиционное соотношение между эпическим и лирическим в балладе, что сказывается на самом балладном образе мира, воссоздаваемом в «Русалке».

Давно замечено, что композиция «Русалки» двупланова; типично балладный сюжет – загадочная история гибели витезя – уходит на второй план и выдвигается образ тоскующей русалки, ее песня³. Вследствие этого эпическое начало в стихотворении «сглаживается» (Б.М. Эйхенбаум), а лирическая окраска, напротив, усиливается. Лиризация, вызванная «стяжением» балладного сюжета, не была принципиальным новаторством Лермонтова. Тенденцией, ведущей к такой «деформации» балладного жанра, по наблюдению Н.В. Измайлова, отмечено уже творчество Жуковского. Помимо баллад с развитым эпическим сюжетом («Людмила», «Светлана», «Двенадцать спящих дев»), поэт создает и баллады «лирического характера» («Эолова арфа», «Узник», «Ахилл»), в которых событие как таковое, по существу,

¹ Белинский В.Г. Т.4. С.534.

² См., напр.: Б-въ-Р-ъ. (Бестужев-Рюмин МЛ). Рыбак. Баллада // Майский листок. 1824: весенний подарок для любителей и любителей отечественной поэзии. СПб., 1824. С.16-17; Маркевич Н. Русалки (Малороссийская мелодия) // Московский телеграф. 1830. Ч.32. № 8. С.439-440; он же. Василек (Украинская мелодия) // Там же. Ч.35. № 17. С.37-42; Пожарский И.Я. Русалка. Баллада // Альманах на 1838 год. СПб., 1838. С.295-302; Бернет Е. [Жуковский А.К.] Русалка Невский альбом, издаваемый Николаем Бобылевым. Год второй. СПб., 1840. С.140-142 и др.

³ См.: Эйхенбаум Б.М. Лермонтов: Опыт историко-литературной оценки. С.105; Найдич Э.Э. М. Лермонтов. Парус // Поэтический строй русской лирики. Л., 1973. С.129; Проблемы мировоззрения и мастерства М.Ю. Лермонтова. С. 91.

отсутствует («лишь намеки на некоторые события»)¹. Трансформируя традиционную поэтику балладного жанра и не повторяя при этом Жуковского, Козлов отдает предпочтение «миниа-тюрным балладам», в которых «имеются лишь рудименты фабулы и нет в сущности действия» («Ночной ездок», «Озеро мертвой невесты», «Ревность», «Тайна», «Встреча»)². Лермонтов, таким образом, подхватывает уже вполне определившуюся тенденцию, по-своему развивая ее.

Свертывание эпического начала в «Русалке» сопровождается необычайным наполнением смыслового содержания, которое, именно вследствие его многозначности, по-разному трактуется исследователями. Так, смысл баллады сводится то к «тоске по великой, прекрасной, гармонической жизни»³, к «мечте о недостижимой в реальном мире гармонии»⁴, то к «обреченности прекрасного в мире, где царит произвол»⁵, то к «трагическому «непониманию», существующему между человеком и природой»⁶, и даже к идее «вечного сна, покоя ценой ухода из жизни»⁷. Очевидно, каждое из пониманий баллады имеет право на

¹ Измайлов Н.В. В.А. Жуковский. С.249. И.М. Семенко, относя лиризм к одной из характерных черт Жуковского-балладника, вместе с тем считает, что «непосредственно лиричен» лишь начальный период балладного творчества ПОЭТА; в 1816-1832 гг. «мощно развились» «эпизм, мастерство описания и объективного рассказа» (Семенко И. Жизнь и поэзия Жуковского. С. 164-165).

² См.: Киселев-Сергенин В.С. Романтическая поэзия 20-30-х годов // История русской поэзии: В 2 т. Т.1. С.447.

³ Михайлова Е.Н. Идея личности у Лермонтова и особенности ее художественного воплощения // Жизнь и творчество М.Ю. Лермонтова. С.151.

⁴ Апыбеткова Р.И. фантастические образы в русском романтизме 30-х годов XIX века // Из истории русского романтизма. Вып. 1. Кемерово, 1971. С.97.

⁵ [Рубанович АЛ.] Проблемы мировоззрения и мастерства М.Ю. Лермонтова. С.91.

⁶ Пульхритудова Е.М. Романтизм в русской литературе 30-х годов XIX в.: Лермонтов // История романтизма в русской литературе: Романтизм в русской литературе 20-30-х годов XIX в. (1825-1840). М., 1979. С.309.

⁷ Найдич Э.Э. М. Лермонтов. Парус. С.129.

существование, однако ни одно из них в отдельности не исчерпывает робую все ее содержание.

В сравнении с традиционными образцами жанра баллады Лермонтова отличаются малым объемом. Стремление к экономности сюжета, проявившееся уже в первых балладных опытах поэта, обнаруживается и в «Русалке». На небольшом пространстве поэтического текста с почти полным отсутствием эпического действия Лермонтов создает балладный мир, полный напряженной внутренней динамики.

Поэт вводит читателя в мир чудесного. Картина загадочной, чарующей лунной ночи одушевлена, наполнена теплымдыханием, таинственными шорохами и звуками. В этом мире поющая русалка – такая же художественная реальность, как и природа, с которой она слита. Охваченная «непонятной тоской», русалка хочет поведать о своем чувстве всему, что ее окружает, – реке, «отраженным в ней облакам», «полной луне», до которой «старалась она доплеснуть» «серебристую пену волны». Природа, внимая песне, заражается настроением русалки. Отзываясь на «звук ее слов», волнуется река и, прежде «голубая», становится «синей» (цвет любви и страсти в поздних лермонтовских балладах).

Один лишь «красавец» – «витязь, добыча ревнивой волны», остается «хладен и нем» к «страстным лобзаньям» русалки. В неизбежности тоски русалки скрывается загадка всегда волновавшей Лермонтова антитезы любви и ее безответности. В балладе эта антитеза выступает как одно из проявлений наиболее общего коренного противоречия бытия — «жизнь-смерть». Жизнь в поэтическом мире Лермонтова предстает как любовь, непрестанное движение, стремление к чему-то высшему, без чего немисливо ощущение полноты бытия. Полная противоположность жизни – холодный, абсолютный покой, ничего не желающий, ничему не внимлющий, – смерть. Важнейшее противоречие бытия воплощается в двух образах – влюбленной русалки и витязя, спящего вечным сном «под тенью густых тростников» («Он не дышит, не шепчет во сне!..»).

Жизнь и смерть – категории иного, человеческого мира, «чужой стороны», откуда «родом» прекрасный витязь и где нет места ирреальным существам, подобным русалке. Ей не дано знать, что такое жизнь, как не известно ей и что такое смерть.

Русалка силою своего чувства лишь прикоснулась к великой тайне бытия, но постичь эту тайну ей не суждено. Оттого и томится русалка, не понимая своей странной, запредельной тоски.

В «Русалке» Лермонтов впервые в балладном жанре подходит к осмыслению бытия в единстве его противоположных начал, возможно, не без воздействия Шеллинга – «одного из главнейших «властителей дум» на тогдашнем философском фронте» (Н.Л. Бродский). «... Всякая сущность, – учил Шеллинг, – может открываться лишь в своей противоположности», как «любовь – только в ненависти, единство – в борьбе»¹. Это были первые уроки диалектики, которую осваивал молодой поэт, как и вся русская общественно-философская мысль.

Разумеется, речь ни в коем случае не идет о «механическом» перенесении философских категорий в сферу поэтического творчества². Философская мысль не выступает у Лермонтова в «чекане отвлеченных понятий». Она всегда внутренне пережитая, выстрадана поэтом, а потому, по верному замечанию В.Ф. Асмуса, становится у него «гранью поэтического изображения мира, поэтического выражения чувств, поэтического действия на мысль, чувство и поведение»³.

Поэтическому осознанию мира в единстве его противоречий в «Русалке» соответствует способ изображения, при котором все порожденное творческой фантазией становится для «наивного» сознания «реальностью в себе». Подобная художественная реальность, не предполагая никакого другого идейно-понятийного плана, который бы она обслуживала (как в аллегории), наделяется своего рода «автономностью», благодаря пространственно-временной отстраненности балладного образа мира от субъекта, ее воспринимающего. Таков и мир мифа, вос-

¹ Шеллинг Ф. Философские исследования о сущности человеческой свободы... С.39.

² Против этого справедливо выступает К.Н. Григорьян, предупреждая об опасности «искусственного» притягивания Лермонтова к шеллингианству (См.: Григорьян К.Н. Лермонтов и романтизм. М.; Л., 1964. С.133-134).

³ Асмус В. Круг идей Лермонтова. С.83

приятие которого требует отказа от логики обыденного сознания и абсолютной веры во все, о чем он повествует. Поэтому способ создания образа мира в «Русалке» можно определить как мифотворческий: поэт не просто выстраивает сюжет, в центре которого ирреальный персонаж; он творит миф.

Обращение к мифу не является чем-то неожиданным для Лермонтова. Интерес к мифологии, вызванный новым, по сравнению с классицизмом, неформальным, нетрадиционным пониманием мифа, был вообще свойствен европейскому романтическому движению¹. Всю первую треть XIX века характеризует не просто устойчивое внимание к мифологии, но и попытки научного подхода к ее изучению. Миф привлекал романтиков, с одной стороны, как познавательный материал по курсу древней истории человечества («Миф есть сгусток истории»)². С другой стороны, мифология все больше начинала рассматриваться как «история народного мировоззрения», как основа для изучения национального характера. Отсюда внимание к национальным мифологиям. В России предметом исследования становится славянская мифология, что, впрочем, не исключало интереса к мифологиям других народов³. В периодических изданиях тех лет

¹ См. об этом: Аверенцев С.С. «Аналитическая психология» К.-Г. Юнга и закономерности творческой фантазии // О современной буржуазной эстетике. Вып. 3. М., 1976. С.114; Стеблин-Каменский М.И. Миф. Л., 1976. С.8-9; Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. М., 1976. С.284-291; Берковский Н.Я. Романтизм в Германии. Л., 1973. С.60-62 и др.

² См. об этом: Реизов Б.Г. Французская романтическая историография. С.410-458.

³ См., напр.: Кайсаров А. Славянская мифология. М., 1807; Строев П. Краткое обозрение мифологий славян российских // Современный наблюдатель российской словесности. 1815. № 13-14 (1815 – отд. изд.); Глебович Д. Остатки славянской мифологии, сохранившиеся у белорусских поселян (пер. с польск. статьи «девицы Черноцкой») // Северный архив. 1822. Кн IV. С.463-473; он же. Литовская мифология // Там же. 1824. Кн. IX. С.131; Приезжев Ив. О мифологии славян российских // Вестник Европы. 1827. Ч.157. С 195-208; Романович. Превращение литовской ми-

появлялись сообщения о старинных праздниках славян, их обрядах, обычаях, связанных с древнейшими мифологическими представлениями (статьи Глаголева, Макарова, Снегирева и др.). «Московский телеграф» информировал об иностранных сочинениях, посвященных мифологии¹. Русские читатели были знакомы с работами Фр. Шлегеля («История древней и новой литературы», 1830), Я. Гримма («Немецкая мифология», 1835). С.П. Шевырев вводил в круг чтения библейскую и индийскую мифологии («История поэзии», 1835).

Активный интерес европейской мысли к мифологии породил романтическую философию мифа, которая получила завершение в эстетике Шеллинга². С одной стороны, философ подходит к мифу с исторической точки зрения, а с другой – миф понимается им как специфическая, внеисторическая форма мышления – художественного мышления вообще. Для художественной практики романтизма особое значение имел именно последний взгляд Шеллинга на мифологию.

По Шеллингу, миф есть «реальность в себе», «абсолютная действительность», но действительность особо ценная – «первоматерия, из которой все произошло»³. Его образы – «реальные», «полные значения независимые существа», которые (в

фологии // Сын отечества. 1836. Ч.177. С.90-96; Емичев. мифология вотяков и черемисов // Современник. 1836. Т. II. С.180-188 и др.

¹ См. напр.: Моне Фр. Историческое обозрение мифологии северных народов Европы // Московский телеграф. 1827. Ч. XIV. № 7. С.167-190; № 8. С.251-278; Ч. XV. № 9. С.25-34; Кине Э. О природе и истории, относительно к преданиям мифологическим и эпическим // Там же. 1832. Ч. 43. № 1. С.3-18; № 2. С.161-178 и др.

² О романтической философии мифа у Шеллинга см.: Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. С.17-21; а так же: Овсянников М.Ф. Эстетика концепции Шеллинга и немецкий романтизм // Шеллинг Ф.В. Философия искусства. С.38-39; Гулыга А.В. Философия искусства Шеллинга // Вопросы философии. 1982. № 6. С.75 и др.

³ Ср. у А.Ф. Лосева: «... миф есть (для мифического сознания, конечно) высшая по своей конкретности, максимально интенсивная и в величайшей мере напряженная реальность. Это не выдумка, но – наиболее яркая и самая подлинная действительность» (Лосев А.Ф. Диалектика мифа. С.9).

отличие от аллегорических образов, «обслуживающих» скрывающийся за ними идейно-понятийный план) «суть то, что они означают». Видя в мифе мир «первообразов» (т.е. своеобразный прототип художественного творчества), Шеллинг провозглашает мифологию «необходимым условием и первичным материалом для всякого искусства»¹.

Вместе с тем Шеллинг выступает против формализма в увлечении мифологией, напоминая, что она «должна не подходить к телу, как платье, но быть самим телом»². Настаивая на требовании органичности мифологических сюжетов и образов современному искусству, философ приходит к выводу о возможности и даже необходимости нового мифотворчества: «Если у нас нет универсальной мифологии, то каждый художник может создать себе специальную мифологию из современного ему материала»³. Примеры такого индивидуального мифотворчества («вечные мифы») Шеллинг находит у Данте, Шекспира, Сервантеса и, наконец, у своего современника Гете. Его «Фауста» он называет «подлинно мифологическим произведением», выразившим «сокровеннейшую, чистейшую сущность... нашего века». Философ настойчиво повторяет: «Каждая истинно творческая индивидуальность сама должна себе создать мифологию, и это может произойти на основе какого угодно материала». Но мифология должна быть непременно «творчески созданной», а не составленной «по указке определенных идей философии»⁴.

Шеллингу были дороги в мифе неисчерпаемость его содержания, способность «не только изображать настоящее или прошедшее, но также и охватывать будущее». Он ценил в мифе антирациональное начало, считая, что «никакой рассудок» не способен понять его «бесконечность» и «универсальность»⁵.

¹ Шеллинг Ф.В. философия искусства. С.105.

² Там же. С.146.

³ Там же. С.267.

⁴ Шеллинг Ф.В. философия искусства. С.148-149.

⁵ Там же. С.113.

Гегель также указывал на универсальность мифа. По его словам, в историях и рассказах о божествах всегда «скрывается еще другое, более широкое значение, чем то, которое непосредственно дается мифом»¹.

Творческое использование мифа с его «бесконечными возможностями» создания «все новых и новых отношений» (Шеллинг), с его «глубоким общим смыслом» (Гегель) открывало большие перспективы для романтического искусства, составившего против рационалистической ограниченности старой классицистической эстетики. Новое мифотворчество становилось возможным с позиции именно широкого понимания мифа как специфической, онтологической формы художественного мышления, когда мифологический образ мира создается по этому по модели мифа классического.

Литературная деятельность Лермонтова проходила, как видим, в атмосфере теоретического и художественного внимания к мифологии. Представляется вполне естественным, что в этой обстановке, словно бы отвечая на призыв Шеллинга, Лермонтов занялся мифотворчеством. Миф оказался очень емкой художественной формой, способной вместить самые сложные идеи современной поэту эпохи, отмеченной напряженными философскими исканиями. Амбивалентная природа мифа (изначально присущая ему двойственность, выходящая за пределы обычных представлений о добре и зле)² одновременно и соответствовала потребности изображения действительности в ее противоречивости, и отвечала специфике балладного жанра, воссоздающего мир, не знающий границ обыденной жизни. Двойственная природа мифа позволила Лермонтову в поздних балладах («Дары Терека», «Морская царевна», «Тамара») выразить свое понимание диалектической сущности бытия.

¹ Гегель Г.В.Ф. Т.12. С.319.

² Об амбивалентной природе мифа см. Лифшиц Мих. Мифология древняя и современная. М., 1979. С.39-44, 63-64, 68-69, 122; Шахнович М.И. Первобытная мифология и философия: Предыстория философии. Л., 1971. С.23-24.

Исследователи не раз занимались поисками источников баллады «Дары Терека» (1839)¹. Не без основания отмечалась связь лермонтовской баллады с гребенским казачьим фольклором². «В произведениях казачьей поэзии, – пишет ИЛ. Андроников, – Терек одушевлен, наделен разумом, человеческим голо- сом и человеческими страстями». «В полном согласии с духом народной поэзии» Лермонтов так же «одушевил явления природы»³.

Прием одушевления природных сил, который использует в своих балладах Лермонтов, восходит к древним мифологическим представлениям. Не случайно Белинский, говоря о «Дарах Терека», вспомнил о греческой мифологии с ее способностью «давать образ и личность» «немым» явлениям природы: «Только роскошная, живая фантазия греков умела так олицетворять природу...»⁴. У Лермонтова Каспий – не просто море, а Терек – не просто река. Так для древних греков, когда они хотели проникнуть в сущность явления, море было не просто морем, а богом Посейдоном. При этом греки, решительно все на свете желающие «обязательно видеть глазами и осязать руками», не просто обожествляли природу, они овеществляли ее, наделяя свойствами живого человеческого тела⁵. Более того, они и богов

¹ Э. Дюшен, напр., указывал на зависимость «Даров Терека» от «Разгневанного Дуная» Гюго (Дюшен Э. Поэзия Лермонтова – С.139), с чем решительно не согласился С.В. Шувалов (Шувалов С.В. Влияние на творчество Лермонтова русской и европейской поэзии // Венюк М.Ю. Лермонтову. С.332. См. также: Гинзбург Л. Творческий путь Лермонтова. С.114).

² См.: Мендельсон Н.М. Народные мотивы в поэзии Лермонтова. С. 194-195; Семенов Л.П. Лермонтов и Лев Толстой. М., 1914. С 118-139. 421-424; он же. Лермонтов на Кавказе. Пятигорск, 1939. С.79-80; Попов А.В. М.Ю. Лермонтов в первой ссылке // Труды Ставропольского госпединститута. Вып. III. 1949. С.31-33; Наидич Э.Э. Избранное самим поэтом. С.68 и др.

³ Андроников ИЛ. Лермонтов: Исследование и находки. С.436,438.

⁴ Белинский В.Г. Т.4. С.535.

⁵ См. об этом: Лосев А.Ф. История античной эстетики (Ранняя классика). М., 1963. С.515

представляли как живые физические тела. Поэтому, в понимании греков, боги были всесовершенны, всесильны, мудры, идеальны и в то же время «страстны, порочны, непостоянны, как люди и даже больше, чем люди», то есть обладали «чертами человеческой ограниченности вообще», свойственными всякому живому телу¹.

Лермонтов именно в соответствии с принципами мифологического мышления изображает природу в «Дарах Терека»: она для него есть нечто живое, одушевленное. Лермонтовский Терек «дик и злобен», когда он прорывается «меж утесистых громад», он воплощение «буйной» стихийной силы природы, вечно готовой спорить с «чуждой властью человека». Но, добиваясь своей цели, Терек может прикинуться и «лукавым» льстецом, ласково журчащим «на ухо» «старцу» Каспию. Расставаясь со своим последним «бесценным даром», таившимся «до сей поры» «от всей вселенной», Терек испытывает волнение.

Но, склонясь на мягкий берег,
Каспий дремлет и молчит;
И, волнуясь, буйный Терек
Старцу снова говорит... (II, 129).

Со времен Карамзина и до наших дней, замечает С.С. Наровчатов, – словом «волнение» «означают душевные переживания. Но Лермонтов возвращает слову основной смысл, оставляя за ним и нововозникший: Терек у него «волнуется» и рекой, и очеловеченной стихией»².

Великолепен в своей живой осязаемости, пластичности образ Каспия, этого «сладострастно ленивого сибарита моря» (Белинский), внезапно пробуждающегося от томительной дремоты:

¹ Там же. С.79.

² Наровчатов С. Лирика Лермонтова. С.87.

И старик во блеске власти
Встал, могучий, как гроза,
И оделись влагой страсти Темно-синие глаза.
Он взыграл, веселья полный –
И в объятия свои Набегающие волны
Принял с ропотом любви (II, 130).

«Природа любит, как любит человек, со всею земною страстью», – писал о «Дарах Терека» Н.А. Котляревский¹. Каким-то странным заблуждением кажется мысль Д.Е. Максимова о том, что в своей балладе Лермонтов поведал о «диком(?! – С.Е.) вождлении старца Каспия»². Исследователь, справедливо указавший на мифологический характер персонажей лермонтовской баллады («развернутые антропоморфические образы-мифы»), не учел их амбивалентной природы. Каспий, телесный облик которого полон жизни, насквозь одушевлен, прекрасен, как прекрасны античные боги со всеми присущими им человеческими пороками и страстями.

В живую ткань мифа об очеловеченной природе Лермонтов вплетает предельно свернутые повествования о разоренном Дарьяле, «кабардинце удалом» «с поля битвы», «красотке-молодице». Эти сюжетные линии, полные скрытого внутреннего драматизма, не имеют самостоятельного значения. Но они усиливают то напряженно-взволнованное переживание, которое вызывается образом балладного мира в его целокупности.

Исследователи видели в «Дирах Терека» то идею вечной борьбы природы с «чуждой властью человека»³, то соотношение человеческого и природного, когда в «дар» природному, естественному приносятся лучшие из человеческих... чувств»⁴. Утвер-

¹ Котляревский Н. Михаил Юрьевич Лермонтов... С.17.

² Максимов Д.Е. Поэзия Лермонтова. С.99.

³ Эйхенбаум Б. Литературная позиция Лермонтова. С.69

⁴ Пульхритудова Е.М. Романтизм в русской литературе 30-х годов XIX в.: Лермонтов. С.310

ждалось, что в основе баллады лежит мысль о «слепых, неразумных силах, действующих в природе и обществе»¹, что поэт рассказал в своем стихотворении о «страшных искажениях и гиперболах любви и ревности»².

Смысл «Даров Терека», думается, шире. «Буйному» разгулу стихийных сил в природе и человеке, несущему с собой смерть, противостоит в балладе вечное животворящее начало – любовь, источник жизни, ее движения и обновления. Это противостояние выступает в «Дарах Терека» как проявление одной из основных мифологических антиномий – «жизнь-смерть», которая, будучи воплощенной в конкретно-чувственных, зримых образах, предстает здесь в единстве своих противоположных сторон (ср.: «Русалка»). Использование характерных для мифотворчества приемов создания образа балладного мира позволяет Лермонтову художественно интерпретировать важнейшие философские проблемы, к которым прежде не обращалась романтическая баллада.

Вниманием к первоосновам бытия отмечена и «Морская царевна» (1841). Обычно идею баллады усматривают в трагическом разладе мечты и действительности, осложненном извечным непониманием, существующим между природой и человеком³. «Чудесному нет места в мире, – пишет С.С. Наровчатов, – оно погибает при столкновении с действительностью». «Видимо, нельзя изымать чудесное из присущей ему стихии, пусть останется оно там загадочным и прекрасным... <...> «Морская царевна» – это юношеская «Русалка» Лермонтова, грубо вытасченная на берег жизнью»⁴.

Традиционный для романтического искусства разрыв между мечтой и жизнью, чудесным и реальным действительно

¹ Найдич Э.Э. Избранное самим поэтом. С.67.

² Максимов Д.Е. Поэзия Лермонтова. С.99.

³ См.: Котляревский Н. Михаил Юрьевич Лермонтов... С.320; Альбеткова Р.И. Фантастические образы в русском романтизме 30-х годов XIX века. С.97, 100.

⁴ Наровчатов С. Лирика Лермонтова. С.83, 84.

имеет место в «Морской царевне». Но смысл лермонтовской баллады не сводится только к нему. Тяготение балладного жанра к предельным, пограничным ситуациям, выявляющим драматическую сущность бытия и природы человека, реализуется у Лермонтова в диалектике жизни и смерти, красоты и безобразия. Эта диалектика обнаруживается во всех мифологических балладах поэта, но, пожалуй, наиболее остро она выражена в «Морской царевне».

Жизнь и в «Морской царевне» предстает как гармония красоты и страсти, наполненная внутренней динамикой. Может быть, поэтому Лермонтов отказывается от статичного описания морской царевны, используя прием «движущегося изображения» (Е.М. Пульхритудова). Поэт выделяет в пластичном образе балладной героини лишь одну, но очень выразительную деталь – «синие очи», горящие любовью (вспомним одетые «влагой страсти» «темно-синие глаза» Каспия).

Смерть в художественном сознании Лермонтова есть отсутствие жизни, движения, гибель красоты. Остановка движения делает возможным развернутое описание морской царевны. Вот она – агония красоты, ставшей безобразием:

..... лежит на песке золотом
Чудо морское с зеленым хвостом;
Хвост чешуею змеиной покрыт,
Весь замирая, свиваясь дрожит;
Пена струями сбегает с чела,
Очи одела смертельная мгла.
Бледные руки хватают песок.... (II, 211).

Мир в лермонтовском понимании предстает как сложное противоречивое единство начал, всякий раз готовых превратиться в свою противоположность. Красота и безобразие, жизнь и смерть, отрицая друг друга, в то же время друг без друга не существуют. Открытие этой философской бездны может сму-

тить неискушенную душу, не привыкшую «мыслить и страдать»¹. Отважный витязь, закаленный в боях, «ах-иул! померк торжествующий взгляд», когда он увидел, во что превратилась его чудесная «добыча». Жизнь и красота не беспредельны. Очевидно, есть какая-то черта, которую не волен переступить человек.

Баллада всегда ставит человека перед такой пограничной чертой, в то же время не позволяя ему нарушать дистанцию между собой и неким запредельным миром. Герой «Морской царевны» переступает черту – и жестоко расплачивается за это: обнажая красоту, подвергая ее беспощадному анализу рассудка при свете дня, он разрушает тайну и саму красоту. Красота сопротивляется разрушению: недаром морская царевна «плачет и молит и бьется» под сильной рукой царевича. Красота мстит за свое разрушение превращением в свою противоположность.

Шепчут уста непонятный упрек...

Кому адресован «непонятный упрек»? Каков смысл его? В балладе нет и, вероятно, не может быть ответа на эти и подобные им вопросы². Лермонтовская баллада, в отличие от баллад

¹ Ср. аналогичные суждения В.М. Марковича по поводу «балладного начала» в фантастических повестях Н.В. Гоголя: «обыкновенному человеку не под силу постичь смысл бытия, он останавливается в смятении перед таинством красоты и загадкой зла и не выдерживает прямого соприкосновения с этими роковыми тайнами. Может быть, такова судьба всякого, кому выпала на долю возможность заглянуть в бездну дисгармонии мира...» (Маркович В.М. Балладный мир Жуковского и русская фантастическая повесть эпохи романтизма. С.162).

² Кажется, нет основания видеть в «Морском царевне» «поэтическое обличение» «насилия над светлым чувством», как полагает А.Л. Рубанович: «герой баллады не только оттолкнул любовь, но еще и посмеялся над ней» (Проблемы мировоззрения и мастерства М.Ю. Лермонтова. С.92; см. так же. Рубанович А.Л. Эстетические идеалы М.Ю. Лермонтова. Иркутск, 1968. С 136)

Жуковского¹, не учит морали, как не учит морали и миф, чья амбивалентная структура несовместима с каким бы то ни было дидактизмом. Лермонтовская баллада дает возможность прикоснуться к глубинам бытия, скрытым от человека в однообразных буднях его существования, и испытать трепет от сопричастности к ним. Особенность баллад поэта заключается в том, что они не просто вызывают душевное потрясение, к чему, в соответствии с каноном должно стремиться всякое произведение этого жанра. «Сверхзадача» лермонтовской баллады – через волнение души привести читателя к раздумьям над тайнами бытия, к прозрениям, которые невозможны без выхода за пределы обыденной реальности.

Трудно найти другую балладу Лермонтова, которая вызвала бы столь разноречивые суждения, как «Тамара» (1841). Еще Н.А. Котляревский истолковал балладу как рассказ об «испепеляющей силе любовной страсти»². По мнению Р.И. Альбетковой, любовь в стихотворении предстает как «губительная сила» с «извечно присущими» ей «противоречиями прекрасного и безобразного»³. Д.Е. Максимов увидел в балладе повествование о «грозном и губительном разврате Тамары»⁴. Как бы развивая мысль Максимова, А.Л. Рубанович и В.Н. Турбин призывают даже вынести «приговор» «лживой» и «коварной» царице, «от-

¹ О моральном дидактизме баллад Жуковского см. Семенко И. Жизнь и поэзия Жуковского. С.161-162; Власенко Т.Л. Типология сюжетов русской романтической баллады. С.20-29; Маркович В.М. Указ. соч. С.147.

² Котляревский Н. Михаил Юрьевич Лермонтов... С.167

³ Альбеткова Р.И. Фантастические образы в русском романтизме 30-х годов XIX века. С.98.

⁴ Максимов Д.Е. Поэзия Лермонтова. С.99 В совое время о «почти профессиональном» «разврате» Тамары с возмущением писал П.А. Федоровский (см. Федоровский П.А. М.Ю. Лермонтов (Из области забытых литературных вопросов). Киев. 1914. С.10).

бирающей жизнь в обмен на страсть», «театру, возведенному на черной скале»¹.

Эти и подобные им суждения кажутся, если не ошибочными, то уже во всяком случае излишне категоричными и односторонними. По-видимому, ближе к пониманию смысла «Тамары» Е.М. Пульхритудова, указавшая на диалектику жизни и смерти, хаоса и космоса, «ночного» и «дневного» начал в балладе. Хаос, отмечает исследовательница, есть олицетворение «ночного» начала, воплотившегося и в душе лермонтовской героини и в буйстве стихийных сил. Космос – преобразованный хаос, «дневное» начало, «где есть место любви и состраданию»².

Столь сложная поэтическая «натурфилософия», «с гениальной дерзостью» введенная в «фабульные контуры жестокого романа О жестокой любви», связывается Пульхритудовой с мистериальной жанровой традицией, что, на наш взгляд, не исключает воздействия на Лермонтова более глубинной и древней мифологической традиции. Диалектика жизни и смерти, «дневного» и «ночного» в «Тамаре», скорее всего, от мифа. Она свидетельствует не о разорванности мира, а о непрерывном, бесконечном его становлении, когда одно занимает место другого, в вечном круговороте бытия.

Лермонтов как будто бы снова возвращается к своему юношескому увлечению – учению Шеллинга о противоречиях как источнике развития с его важнейшим тезисом о единстве добра и зла. «Вполне верно... – указывал философ, – диалектическое утверждение: добро и зло – одно и то же, лишь рассматриваемые с разных сторон... <...> тот, в ком нет ни сил, ни материала для зла, бессилен и для добра...»³. Идеи Шеллинга о добре и зле, понимание зла как оскорбленного добра или как результа-

¹ См. Рубанович А.Л. Эстетические идеалы М.Ю. Лермонтова. С.118, Турбин В. Пушкин. Гегель. Лермонтов: Об изучении литературных жанров. М, 1978. С.93.

² См.: Пульхритудова Е.М. Романтизм в русской литературе 30-х годов XIX в.: Лермонтов. С.311-312.

³ Шеллинг Ф. Философские исследования о сущности человеческой свободы... С.61.

та его бессилия, недостаточности и, наоборот, ущербности добра в его ничем не колебимом благополучии были личными, интимно в страстно переживаемыми идеями Лермонтова. Единство противоположных начал он обнаруживает не только в природе, но и в самом человеке. Ночное и дневное как демонское-и ангельское извечно ведут бой за душу человека. Эта мысль с юношеских лет волновала поэта (вспомним: «Лишь в человеке встретиться могло / Священное с порочным...» и т.д.). Уже тогда он приходит к выводу о несостоятельности такого понимания природы человека, «когда в одном все чисто, а в другом – все зло». Напряженно размышляя в своем раннем творчестве («Вадим», «Маскарад», «Странный человек», «Демон» и др.) над тем «что такое величайшее добро и зло», Лермонтов догадывается о их внутренней противоречивой взаимосвязи: «два конца незримой цепи, которые сходятся, удаляясь друг от друга» (VI, 29). И хотя в последние годы творчества поэт отходит от метафизических увлечений молодости, обнаруживая невозможность подчинения сложного многообразия жизни каким бы то ни было отвлеченным, абстрактным схемам, тем не менее это не означает, что его перестают волновать вечные философские вопросы.

Единство и противоречие в образе Тамары ангельского и демонского, светлого и темного, добра и зла – это именно шеллинговская идея, усвоенная и вновь, уже с учетом нового миропонимания, поэтически претворенная Лермонтовым. «В человеке, – писал Шеллинг, – содержится вся мощь темного начала и в нем же содержится вся сила света. В нем – оба средоточия: и крайняя глубь бездны и высший предел неба»¹. В душе Тамары, действительно, и «глубь бездны» («как демон коварна и зла»), и «высший предел неба» («прекрасна как ангел небесный»). Важная для Лермонтова антиномия подчеркнута зримой изображительностью. «Старинная башня» – жилище Тамары – «стояла чернея на черной скале». Внизу – бездна, где «в глубокой тесни-

¹ Там же. С.30.

не» «роется Терек *во мгле*». И в то же время и скала и «высокая» башня устремлены в небо, к свету.

Образ полулегендарной демонической царицы Тамары имеет аналогии в культуре мифологического мышления. Классическому мифу с его амбивалентной природой известны фантастические образы, находящиеся «по ту сторону» добра и зла, в которых действует сила, пересекающая моральный миропорядок. Мифу присуща своя поэтика добра и зла, в мире мифа иные измерения, не те, которыми руководствуется человек в своей обычной житейской практике. У мифа свое представление о демоническом, не совсем совпадающее с тем, что утвердилось в литературе. М.А. Лифшиц, говоря о гетевском понимании демонического как проявлении «положительной энергии», находит, что оно близко к мифу. Демоническое в мифе выступает как «продуктивность высшего порядка»: «это – загадочная сила, опасная или благодетельная, не поддающаяся пониманию и не знающая тесных границ рассудка»¹. С точки зрения мифа, есть своя необъяснимая притягательность в этой раскованности ничем не закрепощенных сил: «чем выше стены, воздвигнутые рассудком и целесообразной волей, тем больше обаяние окружающей бездны»².

Загадка лермонтовской Тамары, ее «непонятной власти» над людьми, обаяния ее «всесильных чар» (в вариантах рукописи – «могучих», «волшебных» – II, 303) в сочетании с «коварством», не укладывающимся в рамки житейской морали, думается, может быть постигнута, если рассматривать этот образ в параметрах поэтики мифа. Насквозь мифологичен и балладный образ мира в «Тамаре». Он весь построен на вечных контрастах – противостояниях, лежащих в глубинных основаниях бытия, и не может быть понят без учета архетипов мифологического мышления. Здесь сошлись *верх – низ, жизнь – смерть, день –*

¹ Лифшиц Мих. Мифология древняя и новая. С.67.

² Там же. С.65.

ночь, «свадьба» – «тризна больших похорон», и одно без другого не существует.

В этом амбивалентном, принципиально мифологизированном мире нельзя возвести границы между добром и злом. Да Лермонтов и не пытается их установить. Напротив, он стремится к выходу за пределы денных границ, освежая привычный взгляд на мир, заставляя понять относительность того, что принято считать хорошим и дурным. Поэт – демиург своего балладного мира – не старается вызвать у читателя сочувствие к «невинным жертвам» «губительного разврата». Мифологизм уводит от возможности подобного прочтения «Тамары». В ней нет и тени морализаторства, как пет его и в стихах Пушкина о Клеопатре («Египетские ночи»), с которыми связывают лермонтовскую балладу¹. Поэт направляет внимание читателя совсем на другое, завершая стихотворение гимном торжествующей любви:

И было так *нежно* прощанье,
Так *сладко* тот голос звучал,
Как будто *восторги свиданья*
И *ласки любви* обещал (II, 203).

Это не примирение противоположных начал в любви. В финале «Тамары» остается все та же мысль о единстве – борьбе полярных сил бытия как его движущей основе.

Однако поэт все же заставляет задуматься над тем, почему красота оказывается соединенной со злом. Коварные и злые силы в облике Тамары не только не уничтожают ее всепобеждающей красоты, но, напротив, как будто даже усиливают ее. Что это? Проявление извечной диалектики бытия или отражение современной Лермонтову действительности, искажающей все ис-

¹ См. об этом: Вацуро В.Э. М.Ю. Лермонтов. С.222; Турбин В. Пушкин. Гоголь. Лермонтов... С.92.; Удодов Б.Т. М.Ю. Лермонтов: Художественная индивидуальность и творческие процессы. С.167 и др.

тинно прекрасное. Скорее всего, и то и другое. Вероятно, была у Лермонтова мечта о подлинной красоте, соединенной с добром, и о добре как красоте. Может быть, это была мечта не о бестелесной, беспорочной красоте, но о красоте именно телесной, но просветленной духом, которая, говоря словами Шеллинга, «сливается воедино с нравственным добром»¹. Однако о такой красоте поэт в его неустроенном, дисгармоничном мире мог только мечтать.

Мифологические баллады занимают особое место в творчестве Лермонтова. С ними связаны самые значительные достижения поэта в области балладного жанра. В этих произведениях Лермонтов достигает подлинно философской глубины содержания, какой не знала предшествующая баллада.

В мифологических балладах нашла отражение присущая лермонтовской эпохе потребность философского осмысления действительности. Миф стал той удачно найденной художественной формой, которая позволила балладному жанру, преодолев инерцию традиции, оказаться на высоте духовных запросов времени. Вероятно, не стоит Противопоставлять «мифологически обобщенное содержание баллад Лермонтова» «отражению исторической действительности» в его стихотворениях «реалистического типа», как это делает Д.Е. Максимов². И в «мифологически обобщенных» романтических балладах через разгадку тайн мироздания и бытия поэт стремится постичь современную ему действительность, понять те общие законы, которые определяют ее.

Миф, включенный в структуру балладного жанра, усиливает его эстетический потенциал, ибо миф стремится «понять человека глубже, чем только как субъекта истории», «выйти за пределы настоящего мгновения»³. А ведь именно этого выхода

¹ Шеллинг Ф. Философия искусства. С.430.

² Максимов Д.Е. Поэзия Лермонтова. С.99.

³ Вейман Р. История литературы и мифология: Очерки по методологии и истории литературы / Пер. с нем. М., 1975. С.263.

«за пределы настоящего мгновения» и ждет от баллады читатель.

Развитие балладного жанра в лирике Лермонтова, как видим, идет по двум основным направлениям. Первое приводит к созданию аллегорической баллады, второе – мифологической. Не следует думать, будто одна жанровая форма, эстетически менее полноценная, сменяется другой, более полноценной. По-эту были дороги обе возможности создания балладного мира. Размышления Лермонтова над судьбой человечества и цивилизации воплотились в аллегорических балладных образах, преодолевающих у поэта традиционную одноплановость, но сохраняющих присущую аллегории ясность идеи, лежащей в их основе, – неизбежности и закономерности поступательного хода истории. Стремление осмыслить загадочную противоречивую природу человека и вековечную тайну бытия нашло отражение в мифологически образной форме освоения мира, генетически восходящей к древнейшим, архетипическим представлениям, творчески преломившимся в художественном сознании Лермонтова.

Итак, Лермонтов не расстается с романтической балладой на протяжении всего творчества. Разделяя недовольство современников общим состоянием жанра, точнее тем жанровым канонам, который утвердился к 1830-м годам, поэт в то же время видел, что баллада еще не исчерпала свои возможности. Задача обновления традиционной баллады, которую поставил перед собой Лермонтов, предполагала выявление внутренних потенциалов жанра.

Выполнение этой задачи потребовало от Лермонтова не только отказа от шаблонных сюжетов и надоевшей балладной «экзотики», ставших объектом осмеяния в многочисленных балладных пародиях, но прежде всего перестройки самой структуры жанра. Преобразование Лермонтовым традиционного жанра нередко сводят к акцентированию лирического начала за счет ослабления эпического, что сообщает балладе краткость, лако-

низм. Однако редуцирование эпического элемента, в чем усматривают порой едва ли не конечный результат трансформации жанра¹, не было самоцелью для Лермонтова. Как не было самоцелью и наращивание лирической экспрессии (хотя последнее немаловажно, ибо способствовало достижению особой музыкальной выразительности, свойственной лермонтовским балладам).

Перестройка жанровой структуры баллады у Лермонтова обнаруживается прежде всего в характере воплощения балладного образа мира. Поэт стремится к стяжению образа мира, лишь едва обозначая центр, вокруг которого он организуется, — балладное событие, набрасывая на все повествование легкий покров тайны и отсылая читателя к жанровой традиции. Вследствие этого «убирается» описательность (автор сосредоточивается не на «форме» события, но на его духе и смысле), усиливается энергия сюжета, нагнетается напряженность повествования. Недоговоренность рождает лирический подтекст, дает простор читательскому воображению, раздвигает границы балладного мира, полного сокровенного, глубокого значения. Мир лермонтовских баллад, раскрывающийся перед читателем в неожиданных, непривычных измерениях, не просто соотносится с каким-то единичным фактом драматического разлада личности с окружающей действительностью. Это мир, обращенный к первооснове бытия, определяющей сложные, загадочные перипетии судьбы человека, его предназначение, смысл человеческого существования в целом. Чудесное в лермонтовских балладах проявляется уже не в страшных, непостижимых событиях, угрожающих благополучию человека, как в традиционных образцах жанра, а в таких пограничных ситуациях, когда личности приоткрывается тайный смысл бытия, неясный для нее, пока она находится в плену житейской суеты. Романтическая баллада Лермонтова потрясает приобщением к сверхличным, всеобщим началам, управляющим как жизнью отдельного человека, так и

¹ См., напр.: Suchanek L/ Rosyjska ballada romantyczna. S.132.

движением самой истории. Повернутая к коренным проблемам бытия, лермонтовская баллада оказалась созвучной «веку сознания, философствующего духа, размышления, рефлексии».

В балладах поэт обращается к тем же вечным вопросам, которые волнуют его и в «чистой» лирике. Но в балладах Лермонтов подходит к этим вопросам с другого «конца», пытаясь, отстранившись от своей страстной субъективности, понять их с позиции общечеловеческой. Напряженный монологизм лермонтовской лирики, особенно юношеской, если не уравнивается, то в определенной мере корректируется объективированностью изображения, свойственной балладе, когда формой выражения авторского сознания является образ балладного мира, за которым скрывается лирическое «Я» поэта.

Балладная поэзия Лермонтова – одно из высших достижений в истории русской романтической баллады. Поиски Лермонтова в области балладного жанра связаны с общим направлением литературного процесса 30-х годов, когда в ответ на новые эстетические запросы времени происходит активная трансформация традиционных жанровых образований. В условиях начавшегося движения к реализму поэт не порывает с романтизмом, доводя до совершенства присущие его художественной системе жанровые формы. Лермонтову в полной мере удалось реализовать возможности романтической баллады, которая становится у него философским жанром.

ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ

Жанровые тенденции в поздней лирике Лермонтова

От лирического «Я» – к образу «Другого»: возникновение «ролевой» лирики

В ранней лирике Лермонтова, как показывает исследование, монологизация с ее напряженным акцентированием «личностного», субъективного начала, безусловно, является определяющей тенденцией. Она обнаруживается в необычайной концентрации лирического переживания, в предельной сосредоточенности лирического субъекта на своем духовном мире, самодостаточном, а потому замкнутом и непроницаемом для «других». Следствием этого становится монологизация жанров с такой «личностной» формой выражения авторского сознания, как лирический герой (монолог, отрывок, элегия, послание), их «стяжение» в единое целое – «лирический дневник».

Казалось бы, последовательное осуществление монологизации как метажанрового конструктивного принципа лермонтовской лирики должно было привести к исчезновению всех жанров, «растворению» их в «лирическом дневнике». Однако этого не происходит: как сказал, правда, по другому поводу Б.М. Эйхенбаум, «одна тенденция порождает, по закону исторической диалектики, другую, ей противоположную»¹.

Как ни соответствовала, на первый взгляд, эгоцентрическая позиция притязаниям «лермонтовского человека» на свое исключительное положение в мире, она все-таки не могла удовлетворить его. Романтическая личность, даже презирая мир, все же остро нуждается в признании извне, в подтверждении своей значимости, ей нужен «взгляд со стороны». Иными словами, она испытывает потребность в объективации своего «я». У Лермон-

¹ Эйхенбаум Б.М. Мелодика русского лирического стиха. С.436.

това это желание усиливается извечной тоской по душе родной, побуждающей лирического субъекта вести, пусть безуспешные, но непрекращающиеся, напряженные поиски другого «я» не столько для того, чтобы оно подтвердило справедливость его притязаний («лермонтовский человек» и не сомневается в своем высоком предназначении), сколько для того, чтобы быть понятым.

Мощный напор лирического субъективного начала, способный, казалось бы, «смыть» все жанровые «перегородки», сдерживается, таким образом, прямо противоположной тенденцией к объективации. Она выражается в направленности лирического переживания вовне, в стремлении лирического «я» выйти за пределы своего внутреннего мира в поисках жизненной опоры во внеличных ценностях, в том числе и в других «я».

Стремление к лирической объективации в первый период творчества Лермонтова обнаруживается прежде всего в освоении жанра баллады, для которого свойственны опосредованная, косвенная форма выражения лирического переживания, дистанцированность картины балладного мира от читателя и самого автора, а также в распространении балладных принципов повествования на другие жанры (например, «русскую песню»). Постепенно тенденция к объективации становится все более заметной, особенно с 1835 года, которым открывается во второй период лирического творчества поэта: она затрагивает уже все жанры, в том числе и монолог.

Первое, робкое еще движение к объективации в ранней лирике Лермонтова угадывается в попытке его лирического субъекта взглянуть на себя как бы «со стороны», представить себя в восприятии как бы «чужого» сознания. Это достигается разными способами. Один из них, своего рода начальная ступенька объективации, – отстранение лирического героя от самого себя, возможное лишь для рефлектирующего, раздвоенного сознания, когда «я» предстает как «чужое» «ты», становясь предметом пристального анализа.

Приемом «отстранения» воспользовался Лермонтов, например, в «Раскаяньи» (1830-1831), написанном в форме обращения к «ты» («*Ты* создал сам...», «*ты* обладал...», «*ты* потерял...», «*Ты*... решился зародить...», «*Ты* презрел все...», «встре-

тишь *ты...*», «хоть будешь *ты* еще любить...», «*Ты...* не будешь в силах заменить...»), выдержанного в тоне взволнованного увещания, почти переходящего в финале в мольбу («О, вымоли ее прощенье, / Пади, пади к ее ногам...»). В основе стихотворения – ситуация, позднее использованная Лермонтовым в «Герое нашего времени» («экспериментальный» роман Печорина с Мери):

Огонь любви первоначальной
Ты в ней решился зародить
И далее не мог любить,
Достигнув цели сей печальной.

Источником лирического переживания становится любовная драма, виновником которой оказывается не женщина, не сумевшая понять и оценить героя, что типично для ранней лермонтовской лирики, а сам герой, не угадавший своего счастья, посланного ему судьбой, и оттолкнувший от себя «любовь невинную»:

Она была добра к тебе,
Ты создал сам свое страданье.
Бессмысленный, ты обладал
Душою чистой, откровенной,
Всеобщим злом незараженной,
И этот клад ты потерял (I, 263).

Благодаря приему «отстранения» возникает возможность преодоления моноцентричности, свойственной жанровой структуре юношеских монологов поэта с их абсолютным «единодержавием» лирического «я». На первый план начинает выдвигаться образ героини, обычно в любовной лирике раннего Лермонтова остающийся в тени. В стихотворении не одна, а две драмы – не только героя, который «создал сам свое страданье», но и героини, чья по-детски незащищенная душа опалена «огнем любви первоначальной». Едва ли не впервые в лирике поэта появляется другое «я», столь же достойное внимания и участия, как и лирический субъект.

Вероятно, допустимо предположение, что «Раскаянье» обращено к какому-то конкретному лицу или что в стихотворении Лермонтов создает некий условный образ-персонаж, не тождественный лирическому герою. Однако, скорее всего, перед нами все-таки лирический герой, только говорящий о себе во втором лице. Он узнаваем по тем характерным приметам, которые относятся к числу «родовых» признаков «лермонтовского человека»: это страдающая личность, мятежная, готовая вступить в спор с судьбой («К чему мятежное роптанье, / Укор владеющей судьбе?»), с душой охлажденной, почти демонической, осужденная на полное одиночество в мире («Ты презрел все; между людей / Стоишь, как дуб в стране пустынной...»).

Лирический субъект словно бы раздваивается на «я» и «ты», персонифицируя таким образом разные, даже противоположные грани своего сознания. Он по-прежнему близок Лермонтову. И вместе с тем что-то новое появляется в отношении автора к своему персонажу. В «Раскаянии», пожалуй, впервые поэт, дистанцировавшись от своего лирического героя, занял по отношению к нему позицию, если не судьи, то, по крайней мере, участливого, но строгого друга, в голосе которого могут зазвучать и осудительные нотки («Ты создал сам свое страданье...», «Не то ты приготовишь сам / Свой ад, отвергнув примиренье...»). Так, задолго до «Героя нашего времени» Лермонтов подвергнул сомнению правомерность индивидуалистической позиции личности, которая смотрит «на страдания и радости других только в отношении к себе, как на пищу, поддерживающую» ее «душевные силы» (VI, 294).

Другим способом, с помощью которого Лермонтов пытается объективировать лирическое «я», является обращение к форме третьего лица – «он» («Портреты. I», 1829, «Ночь. III», «Отрывок» – «Приметив юной девы грудь...», «Блистая, пробегают облака»). Степень «отодвинутости» поэта от своего лирического субъекта при этом, условно говоря, становится большей, чем в том случае, когда «я» предстает как «ты» (третье лицо отстоит от первого «дальше», чем второе; «ты» находится если не в «зоне» автора, то все же в непосредственной близости к ней, по крайней мере с «ты» возможен диалог). Собственно, «портрет» есть не что иное, как взгляд «со стороны», объективирующий и отчуждающий изображаемое от изображающего.

Он не красив, он не высок;
Но взор горит, любовь сулит;
И на челе оставил рок
Средь юных дней печать страстей
(«Портреты. I». I, 24).

«Этот портрет был доставлен одной девушке: она в нем думала узнать меня: вот за какого эгоиста принимают обыкновенно поэта» (VI, 389). Признание Лермонтова свидетельствует, с одной стороны, о его стремлении дистанцироваться от изображаемого, а с другой – неспособности (пока) достичь желаемого эффекта. «Узнаваемость» героя «портрета», при всей его литературной условности, косвенно подтверждает, что он близок (если не тождествен) лирическому герою, за которым в романтической поэзии всегда стоит сам автор. Скорее всего, это своеобразный романтический автопортрет, который «льстит» юному поэту, создавшему его не без тайного желания быть узанным (иначе зачем бы нужно было «доставлять» его «одной девушке»!).

Не смог Лермонтов в полной мере дистанцироваться от своего героя и в стихотворении «Ночь. III». Хотя поэт, используя и здесь форму третьего лица, стремится как будто бы к еще большей объективации изображения. Так, Лермонтов вводит даже образ внешнего мира как самоценного, имеющего реальное бытие вне сознания лирического субъекта, что в общем-то не характерно для его ранней лирики:

Темно. Все спит. Лишь только *жук* ночной
Жужжа в долине пролетит порой¹;

¹ Ср.: Был вечер. Небо меркло. Воды
Струились тихо. *Жук жуужжал*
(Пушкин А. С. «Евгений Онегин». Гл. VII).

Из-под травы блистает червячок,
От наших дум, от наших бурь далек.
Высоких лип стал пасмурней навес,
Когда луна взошла среди небес...

Однако лунный ночной пейзаж в стихотворении все-таки не более..., чем романтический фон, призванный оттенить образ героя, сделать его более рельефным, выпуклым.

Он здесь. Стоит. Как мрамор, у окна.
Тень от него чернеет по стене

(Здесь и далее курсив Лермонтова. -

С.Е.).

В то же время поэт отказывается от проникновения во внутренний мир героя, ограничиваясь обозначением общих, типично романтических признаков («недвижный взор», «Он полон всем, чем только яд страстей / Ужасен был и мил сердцам людей», «души его недуг»), форма третьего лица мотивирует беглость, даже схематичность психологической зарисовки (ибо ее полнота достигается лишь при свободном самовыражении лирического «я»), назначение которой состоит в том, чтобы придать герою загадочность, заинтриговать тайной, скрывающейся в его «груди мятежной».

Кто ж *он*? Кто ж он, сей нарушитель сна?
Чем эта грудь мятежная полна?
О если б вы умели угадать
В его очах, что хочет он скрывать! (I, 118).

Возможно, в «Ночи. III» своеобразно преломилось впечатление Лермонтова от чтения VII главы «Евгения Онегина», вышедшей в марте 1830 года (стихотворение же, как известно,

датируется летом 1830 года – временем пребывания поэта в Середникове). Лермонтову, вероятно, запомнилась сцена посещения Татьяной дома Онегина (и тогда переключка двух пейзажей, отмеченная выше, – пушкинского и лермонтовского – не случайна), и поэт, вольно или невольно, переосмыслил ее в своем произведении. В дом Онегина пушкинскую героиню приводят тоска и страстное желание понять наконец «того, по ком она вздыхать осуждена судьбою властной»:

Что ж он? Ужели подражанье,
Ничтожный призрак, иль еще
Москвич в Гарольдовом плаще
.....
Уж не пародия ли он?

Лермонтов будто не замечает легкой, едва уловимой иронии Пушкина в адрес своей любимой Татьяны, еще наивно, книжному воспринимающей жизнь:

Ужель загадку разрешила?
Ужели *слово* найдено?

Пушкин, поправляя свою героиню, утверждает неоднозначность человеческой природы, невозможность ее определения единым, исчерпывающим словом.

Понимание реальной сложности жизни, подобное пушкинскому, придет к Лермонтову позже. А пока юному поэту-романтику дорога в герои именно недосказанность, делающая его странным, непонятным («Кто ж он? кто ж он..?»). И Лермонтов оставляет героя таким до конца, не приподняв завесу, скрывающую его тайну.

Включенность «Ночи. III» в философский миницикл «Ночей» дает право идентифицировать таинственного «нарушителя сна» с мыслящим лирическим героем «дневника» поэта. Дневниковый, автобиографический характер стихотворения, в свою очередь, подтверждается лермонтовской припиской в автографе: «Сидя в Середникове у окна» (I, 403).

Лирический герой угадывается и в стихотворении «Блестя, пробегают облака» за традиционно-романтическим обра-

зом «пришельца молодого», что сидит «недвижимо» «на холме» «под старою березой», картинно завернувшись «в плащ», и задумчиво «смотрит в даль».

..... Он молчит,
Но грудь его подымается порой;
Но бледный лик меняет часто цвет;
Чего он ищет здесь? – спокойствия? – о нет! (I,
196).

Лермонтовская помета в автографе (вместо заглавия): «7-го августа. В деревне; у забора» – как бы прозаизирует изображаемое, снимая с него налет некой напряженной театральности, и в то же время сообщает стихотворению дневниковый характер, указывая на достоверность и интимность лирического переживания. Пятистопный ямб (размер «1831-го июня 11 дня» и «Ночей»), частые enjambements, затрудняющие «дыхание» стиха, устойчивые энергичные мужские клаузулы создают интонационно-мелодический рисунок, близкий тому, который свойствен юношеским монологам поэта, воспроизводящим «поток сознания» лирического героя.

Лермонтов, понимая, возможно, что ему так и не удастся отстраниться от своего лирического субъекта, обращается к более сложному способу объективации. В стихотворениях «Сон» – «Я видел сон: прохладный гаснул день...» и «Видение» (1831) он использует ситуацию сна («видения»). Лирический субъект видит сон, героем которого является «другое», «третье» лицо – «страдалец молодой» («Сон»), «знакомый юноша» («Видение»).

В «Видении» даже не один, а два сна, которые «монтируются» друг с другом, если позволительно воспользоваться современным понятием, кинематографически: одно движущееся изображение сменяется другим по принципу контраста («Мой сон переменялся невзначай...»), создавая впечатление «живой» действительности, художественно осмысленной и организованной.

В первом ночном «видении» («Вечер / Погас уж на багряном небосклоне...») господствует динамика, подчеркнутая обилием глаголов движения: «юноша... мчался»; «Он мчится»; «Звучный топот по полям / Разносит ветер»; «вот идет прохо-

жий»; «И скрылся, удалялся в дубраве»; «несется быстро Клязьма»;

Он вздрогнул, натянул бразды, толкнул
Коня – и шумные плеснули воды
И с пеною раздвинулись они;
Плывет могучий конь – и ближе – ближе...
И вот уж он на берегу другом
И на гору летит. – И на крыльцо
Соскакивает юноша...

Быстрота сменяющих друг друга «кадров» создает настроение напряженного ожидания, нарастающей тревоги, что соответствует состоянию героя, охваченного одним желанием – во что бы то ни стало увидеть свою возлюбленную:

..... и входит
В старинные покои... нет ее!
Он проникает в длинный коридор,
Трепещет... нет нигде... (I, 204).

Короткие фразы, восклицательные и вопросительные конструкции, паузы, торопливый, какой-то сбивчивый ритм (частые переносы, безрифменный стих) выразительно передают все усиливающееся душевное смятение героя, достигающее апогея в тот момент, когда надежда прижать «к устам пленительную руку» окончательно покидает его («Как будто сердца лучшая струна / Оборвалась...»)¹.

¹ Следующая за этим “сцена” скачки “юноши” как будто предвосхищает эпизод бешеной скачки погони Печорина за Верой (“одну минуту, еще одну минуту видеть ее, проститься, пожать ее руку...”).

Ср.:
Прыгнул я в седло и поскакал стремглав, “Я как безумный выскочил на крыльцо”

Во втором «видении» («Весенний, теплый день...») преобладает статика: «у окна *сидела* дева»; «И рядом с ней *сидел* в молчаньи мне / Знакомый юноша»; «на их устах улыбка, / Едва родившись, *томно умирала*»; «Взоры девы / Блуждали по листам открытой книги»; «он» «Следил серебристых облаков отрывки»; «*Не смел пошевелиться*, чтоб этим / Не прекратить молчанья». Но за внешне спокойной, созерцательной позой героя скрывается все то же затаенное страдание, от которого «сердце сильно билось» и сжималась душа:

И юноша спокойней, мнилось, был,
Затем что лучше он умел таить
И побеждать страданье (I, 205).

И «юный всадник», нетерпеливо погоняющий коня, «как будто бы гнался вслед за ним раскаянье», и «юноша», сидящий «у окна» подле «девы», которой «дорожил он больше своей непобедимой гордой чести», – все это одно и то же лицо – двойник лирического героя («мне знакомый юноша»), его отраженное во сне «я»¹.

Как будто бы гнался вслед за ним
поощадно

Раскаянье... И долго он *скакал*,
скакал,

До самого рассвета, без дороги...

.....наконец

<...>...

Он *был терпеть не в силах... и заплакал...*
сонницей,

(I, 204)

бенок,

прыгнул на своего Черкеса... Я бес-

погонял измученного коня... <...> Я

задыхаясь от нетерпенья <...>...

Я все *скакал*, погоняя беспощадно.

изнуренный тревогами дня и бес-

я упал на мокрую траву и , как ре-

заплакал” (VI, 333-334).

¹ Косвенным подтверждением этой мысли могут служить слова одного из персонажей “романтической драмы” “Странный человек” (1831), куда “Видение” вошло с незначительными изменениями,- Заруцкого. Представляя “писесу” Арбени-

Подобного рода двойничество позволяет лирическому герою увидеть во сне свою любовную драму как бы «чужими» глазами и пережить снова ее наиболее волнующие моменты. Но лирическое «я» не просто объективирует посредством «видения» свое душевное состояние, порожденное любовной драмой. Сон выступает как момент самоанализа лирического героя, когда взгляд на себя «со стороны» дает возможность провидеть то, что скрыто от него в «реальной» жизни. Он «читает» во сне «судьбы завет», пророчески угадывая «причину гибели своей» и веря «странным предсказаниям»¹.

Таким образом, и второе («ты»), и третье («он») лицо есть лишь способы объективации лирического героя как главной, преобладающей формы выражения авторского сознания у Лермонтова. Однако уже в ранний период обнаруживается стремление поэта к созданию в лирике образа «другого» человека, который был бы отличен от лирического героя. «Турок», «автор» «письма к другу, иностранцу» («Жалобы турка»), конечно, еще не другое «я». Это всего лишь маска, за которой скрывается лирический герой, уверенный в том, что его «свободные намеки» дойдут до тех, в ком еще не угас «добра спокойный пламень».

В самом начале пути, ведущего поэта к воплощению в лирике образа другого «я», находится стихотворение «К...» —

на, он комментирует ее следующим образом: “этот отрывок тем только замечателен, что он *картина с природы*; Арбенин описывает *то, что с ним было...*” (V, 227. Курсив наш. - С.Е.).

¹ Позднее мотив провидческого сна, в значительно более усложненной форме, войдет в стихотворение «Сон» - «В полдневный жар в долине Дагестана...», построенное по принципу «зеркального» отражения (Б.М. Эйхенбаум): одно видение (в котором лирический герой «видит» «мертвый сон») своей страстной, пронзительной силой, на какую только способен умирающий, как бы вызывает, порождает встречное видение («грустный сон») «младой» «души», грезящей о нем; оба эти видения взаимно отражаются друг в друге, «смотрясь» «друг в друга». Сама ситуаций «сна в кубе» (В.С. Соловьев) выступает здесь как момент лирической объективации, обеспечивающей «взгляд со стороны» без перехода к форме третьего лица.

«Простите мне, что я решился к вам...». Правда, образа лирического персонажа здесь еще нет, а есть лишь некоторые внешние признаки, с помощью которых лирическое переживание объективируется, «приписывается» некоему «я» - «страдальцу», «Евгению», познавшему «ужасную власть страстей» и посылающему, на пороге «могилы» последнее «прости» предмету своих «мук» и «волнений». Монолог от первого лица оформлен в виде письма, текст которого заключается в кавычки. Тем самым тексту как бы придается качество независимости от авторского сознания.

Однако, если бы не подпись («и подписал: «Евгений») да не кавычки, то стихотворение «К...» ничем бы не отличалось от юношеских монологов, в которых лирические излияния героя, «подступающего» к смерти, обращенные к любимой, не являются такой уж большой редкостью (вспомним хотя бы другое «Письмо» – «Свеча горит! дрожащею рукою...» или «Смерть» - «Закат горит огнистой полосой...»).

Стихотворения, в которых повествование ведется не от лица лирического героя или его двойника, а от другого лирического персонажа, как например, в «Романсе» – «Ты идешь на поле битвы...» и «Склонись ко мне, красавец молодой» (1832), стоят особняком в ранней лермонтовской лирике. «Романс», как отмечалось выше (см. гл. II), написан в форме монолога девушки, которая расстается с «другом бесценным», идущим «на поле битвы». Установленная близость стихотворения поэта к целому ряду произведений различных авторов (от Т. Мура до А.Ф. Мерзлякова) в жанре романса и песни, популярных в России 20-30-х годов¹, свидетельствует о его стилизационном характере. Лермонтов здесь не столько ведет поиски другого лирического «я», сколько осваивает, «оглядываясь» на признанные образцы, не свойственную его юношескому творчеству форму лирического повествования, традиционно закрепленную за романсно-песенным жанром.

¹ См.: Лермонтовская энциклопедия. С.473.

Стихотворение «Склонись ко мне, красавец молодой» значительно не только тем, что оно вводит в лермонтовскую поэзию мотив «беззаконного союза», который получит дальнейшее развитие¹. Оно выделяется на фоне ранней лермонтовской лирики с ее напряженным монологизмом прежде всего тем, что в нем предпринята попытка создания образа героиня как другого «я». Героиня «Склонись ко мне...», чей монолог, как и в «Романсе», обращен к возлюбленному, – «падшая» женщина с «печатью презренья» на «челе». Но она подстава лермонтовскому лирическому герою, не гнущему «колена» «перед идолами света» и живущему «для сердца своего» («Прелестнице»). Как и лирический субъект, героиня стихотворения бросает вызов «мира приговору» («Мне мил мой стыд!...»), утверждая свое право любить открыто, по выбору сердца:

Блаженством смерть мне будет от тебя.
Мой друг! - чего не вынесешь любя! (II, 17)

Однако персонаж «Склонись ко мне...» еще не может быть назван «ролевым» героем. Ибо для того, чтобы лирический персонаж стал таковым, одного только формального признака (приписанность ему как субъекту речи определенного текста) недостаточно. Необходимо, чтобы он еще являлся и носителем собственного неповторимого миропереживания, воплощенного в художественном строе произведения, то есть был бы и субъектом сознания².

Героиня же стихотворения, будто бы и наделенная своей судьбой («Родителей не знала я своих, / Воспитана старухой чужой... В пятнадцать лет, по воле злой судьбы, / Я продана

¹ См.: «Девятый час; уж темно; близ заставы» (1832), «Прелестнице» (1832), «Сашка» (1835-1836?) - сюжетная линия, связанная с историей Тирзы, -Договор. (1847?).

² О субъекте речи и субъекте сознания см.: Корман Б.О. Избранные труды по теории литературы. С.183-184.

мужчине...»), а значит и предполагаемым собственным духовным опытом, на деле оказывается чем-то вроде женского двойника лирического героя: тот же взгляд на мир, тот же язык. За напряженной патетикой лирического повествования («Дай мне одну минуту в жизнь свою... / Что злато? – я тебя люблю, люблю!...»), его афористичностью («Любить не ставит в грех / Та одного, та многих – эта всех!»), драматизированной лексикой («печать презренья», «Но справедлив ли мира приговор?», «не бесчестье – но позор», «воля злой судьбы», «я гибну, гибну – день от дня») угадывается тип романтического миропереживания, свойственный лермонтовскому лирическому герою.

То же самое можно сказать и о «Поле Бородина» (1830-1831). Юный поэт хочет уверить нас в том, что персонаж стихотворения – герой Бородина.

«Брат, слушай песню непогоды:
Она дика, как песнь свободы» (I, 288).

Однако трудно представить, что так может говорить солдат солдату – своему «товарищу», который даже и «не слышал» обращенной к нему патетической тирады, «вспоминая прежние годы» под шум «бури» («Шумела буря до рассвета...»), кстати, явно романтической по своему происхождению. Перед нами не то рядовой («мы... штыки вострили»), не то офицер, привыкший к книжной речи («Восток туманный побелел», «Там души волновала слава», «отчизны в роковую ночь», «в преданьях славы», «глас пророчий», «небес погаснут очи», «в памяти сынов полночи»), не то артиллерист («Всю ночь у пушек пролежали», «Я, голову подняв с лафета...», «И от врагов удар неожиданный / На батарею прилетел»), не то пехотинец («И пуля смерти понеслася / Из моего ружья»). Словом, персонаж стихотворения, по справедливому замечанию С.Н. Дурьлина, – «некий... субъект, жизненное лицо и социальная позиция которого... совершенно не-

определенны»¹. Это романтический герой, который ведет рассказ о бородинском бое, эффектно набросив на свои плечи солдатскую шинель (вместо байронического «плаща», уже изрядно «поношенного» от частого употребления).

Увлеченный рассказом, герой стихотворения ни на миг не забывает о себе, озабоченный тем, как он выглядит на фоне исторического события. Так, описание кровавого боя завершается театральной, даже шокирующей, но зато эффектной деталью:

На труп застывший, как на ложе,
Я голову склонил (I, 290).

Напряженное «я» героя-рассказчика («я, голову подняв...», «Перекрестился я», «мой товарищ», «Из моего ружья», «Уж я не помню ничего», «Я голову склонил», «Мои товарищи» и др.) явно доминирует над «мы» — «сынами полночи»², а его романтическое мировосприятие («Я, вспомня, леденею весь...», «Душа от мщения тряслася...», «Я спорил о могильной сени...») то и дело заслоняет картину сражения.

Герой-рассказчик «Поля Бородина», как и героиня стихотворения «Склонись ко мне, красавец молодой...», еще не наделен своим особым взглядом на мир, своим неповторимым душевным строем, который запечатлелся бы в поэтическом тексте. Создание образа такого лирического персонажа было еще не под силу юному поэту, исповедовавшему романтические принципы изображения. Это становится возможным лишь тогда, когда возникает понимание того, что «чужое» «я» есть такая же ценность, как и «мое» «я», когда появляется интерес к внутренней жизни и духовному опыту другого человека. Совершенно

¹ Дурыйлин С.Н. На пути к реализму // Жизнь и творчество М.Ю. Лермонтова. М., 1941. С.180.

² Столь странный эпитет, которым награждаются солдаты Бородина, вызывает в памяти «диких сынов» «полуночной страны», упоминающихся в раннем стихотворении «Жена Севера». - Неожиданная и нежелательная переключка.

очевидно, что в рамках романтической лирики с ее принципиальной сосредоточенностью на внутреннем мире лирического «я», замкнутом в самом себе, непроницаемом для «чужого» сознания, творческая задача подобного рода и не могла быть решена.

Появление в лирике Лермонтова образа «ролевого» героя как другого полноценного «я» в значительной степени было подготовлено его предшествующими опытами в жанре «русской песни» («Русская песня», «Воля», «Песня» – «Желтый лист о стебель бьется...», «Песня»- «Колокол стонет...», «Атаман». См. гл. II). От традиционно-условных фольклорных типов «русской песни» («молодца», тоскующего по воле и любимой, «красной девицы», разлученной со своим суженым, «удальца-разбойника»), к тому же явно романтизированных, – до образа «простого человека», носителя народного сознания, который, по выражению Д.Е. Максимова, «получает право голоса» в лермонтовской лирике последних лет¹, – огромная дистанция. И все же, не будь этих юношеских экспериментов в «народном духе», которые знаменовали собой усиливающееся с годами стремление поэта к художественному освоению жизненных сфер, лежащих за пределами внутреннего «я», не появилась бы, возможно, вторая редакция «Поля Бородина» - «Бородино».

«Бородино» – не просто улучшенный вариант раннего стихотворения, а принципиально другой тип лирического повествования, обусловленный иной субъектной формой выражения авторского сознания. Вместо условно-романтического героя, «загримированного» «под солдата», возникает вполне реальный образ защитника отечества, персонаж с демократическим сознанием. Теперь герой-рассказчик – конкретная личность определенного возраста («дядя») – значит еще не старик, не то, в соответствии с народным этикетом к нему обратились бы уважительно – «дедушка»), в которой поэтически воплотились лучшие черты русского национального характера. А самое главное – он

¹ Максимов Д.Е. Поэзия Лермонтова. С.66-67.

наделен собственным сознанием, с позиции которого он оценивает важнейшее историческое событие в жизни России («Вам не видать таких сражений!..»), и своим языком, по-народному метким и точным, окрашенным истинно народным юмором.

Однако, при всей конкретности образа рассказчика, он в то же время есть «образ собирательный, монументальный, – не столько «я» какой-либо частной, хотя бы и типизированной личности, сколько «мы» героев Бородина и даже русский народ вообще»¹. Соотношение между «я» и «мы» в стихотворении «Бородино» принципиально иное, чем в «Поле Бородина». Если в раннем произведении «я» романтически обособлено, дано как бы отдельно от «мы», то герой «Бородина» ощущает свое единство со всей народной массой: «У *наших* ушки на макушке», «*наш* бивак открытый», «полковник *наш*» (именно «наш», близкий, понятный солдатам, не то что некий героизированный «вождь», ведущий вперед «сынов полночи»), «на *наш* редут», «Все промелькнули перед *нами*», «*Наши* рукопашный бой», «*наши* груди» и т.д. Вспоминая «про день Бородина», «дядя»-рассказчик с самого начала говорит не о себе, а о своих «братьях», «товарищах», живых и павших («Да, были люди в наше время... Богатыри...»), тогда как в монологе героя «Поля Бородина» его «я» сразу же выдвигается вперед («Я, голову подняв... сказал...»). Форма множественного числа «мы» является господствующей в «Бородине» («Мы долго молча отступали...», «Что ж *мы*? на зимние квартиры?», «Два дня *мы* были в перестрелке», «Мы ждали третий день», «Тогда считать *мы* стали раны» и др.). Только дважды герой-рассказчик говорит о себе: в одном случае с оттенком комизма («Забил заряд я в пушку туго / И думал: угощу я друга! / Постой-ка, брат, мусью!»), в другом – прозаически («Прилег вздремнуть я у лафета...»; ср.: «На труп застывший, как на ложе...»). Когда же рассказчик «Бородина», одушевляясь единым общим чувством, начинает говорить о самом святом – родине, он сразу же переходит на «мы». Речь его

¹ Максимов Д.Е. Поэзия Лермонтова. С. 163-164.

начинает звучать торжественно, почти патетически. Его устами тогда говорит вся солдатская масса, весь народ:

Уж мы пойдем ломить стеною,
Уж постоим мы головою
За родину свою! (II, 81)¹.

Герой «Поля Бородина» фактически лишен «слушателей»; рассказчиком назвать его можно лишь условно («не слышащий» его в начале стихотворения задумчивый «товарищ» не случаен). Монолог персонажа безадресен: обращен ко всем вообще и ни к кому в частности. У героя же «Бородина» есть вполне реальные, заинтересованные «слушатели» – молодые солдаты, обступившие его. Именно они вызывают героя на разговор «про день Бородина» («Скажи-ка, дядя...»), пробуждая в нем воспоминания. Тем самым поэт подчеркивает связь героя-рассказчика не только с «могучим, лихим племенем» «богатырей», защитивших Россию, но и с «нынешним» поколением, наследующим славу отцов.

Роль «слушателей» в стихотворении, как видим, отнюдь не условная. Благодаря им в «Бородино» входит мысль об исторической преемственности, необходимости связи поколений. И оно, таким образом, не сводится только к «жалобе на настоящее поколение, дремлющее в бездействии» и «зависти к великому прошедшему, столь полному славы и великих дел»². Наконец, в произведении прочитывается еще одна важная мысль: у каждого поколения своя «доля», завещанная от Бога, свой долг перед отечеством и историей, который нужно выполнить с честью и достоинством, как выполнили «божьей волю» герои Бородина.

¹ Ср. обращение к Пьеру Безухову, как и у Лермонтова, солдата накануне Бородинского сражения в «Войне и мире» Л.Н. Толстого: «Всем народом навалиться хотят, одно слово – Москва. Один конец сделать хотят» (Толстой Л.Н. Собр. соч.: В 20 т. Т.6. М., 1997. С.170)

²Белинский В.Г. Т.4. С.503.

Поистине эпическое по своей широте идейное содержание «Бородин», несомненно, обусловлено образом персонажа – рассказчика, которого уже с полным правом можно назвать «ролевым» героем. Это своего рода эпический «ролевой» герой, носитель коллективного, народного сознания. «Слушая» рассказ героя, мы не столько вникаем в его личные переживания, в свойственный только ему внутренний мир, сколько следим за тем, как раскрывается душа народа, сущность русского национального характера в критический для судеб родины исторический момент¹. Задача создания лирического «ролевого» героя, который предстал бы перед читателем именно как другое «я» со своим неповторимым индивидуальным душевным строением, со своим мироощущением, следовательно, еще не была решена Лермонтовым.

Переход от «ролевого» героя с эпическим сознанием («Бородино») к лирическому осуществляется в стихотворении «Узник» (1837), открывающем так называемый «тюремный цикл» Лермонтова («Сосед», 1837, «Соседка», 1840). Как и «Бородино», «Узник» имеет раннюю редакцию – «Желанье» (1832). Из юношеского стихотворения поэт взял без изменения лишь первое четверостишие, подвергнув все остальное тщательной переработке, в том числе – образ героя. В образе героя «Желанья» собственно литературное и фольклорное начала еще недостаточно органично спаяны между собой, причем литературное начало явно преобладает. Само «желанье» лирического персонажа стихотворения, в котором парадоксальным образом сочетаются «буря» («И потешусь в буйном споре / С дикой прихотью пучин») и покой (мечта об «усыпленьи» – «пробуждении» во «дворце высоком» с журчащим «фонтаном» «в зале мра-

¹ Именно этот лермонтовский опыт изображения войны с точки зрения человека – рядового участника исторического события, выразителя «духа» народа – учитывал Л.Н. Толстой, назвавший, как известно, «Бородино» «зерном», из которого вырос его роман-эпопея «Война и мир» (См.: Дурылин С.Н. На путях к реализму. С.186).

морном» и «зеленым садом», где зреет «в тени» «янтарный виноград»), делает его близким по мироощущению лирическому герою поэта.

Гораздо более органично фольклорное начало входит в стихотворение «Узник», в котором мотив неволи, свойственный народно-песенной лирике, сплетается с типичным для романтизма мотивом заточения, темницы. В отличие от героя «Желанья», лирический субъект «Узника» (особенно в первых двух строфах), действительно напоминает «добра молодца» народных песен своей тоской по воле и свободе.

Отворите мне темницу,
Дайте мне сиянье дня,
Черноглазую девицу,
Черногривого коня.
Я красавицу младую
Прежде сладко поцелую,
На коня потом вскочу,
В степь как ветер улечу.

Вместе с тем поэт стремится в «Узнике» к психологической мотивированности лирического переживания, что заметно в третьей строфе. Здесь вместо устойчивых эпитетов, близких к фольклорным («черноглазая девица», «черногривый конь», «пышный терем», «добрый конь», «зеленое поле»), появляются точные и одновременно психологически насыщенные определения, обозначающие вполне конкретную лирическую ситуацию тюремной неволи, заданную уже во второй строфе (условно-поэтическая «темница» заменяется «тюрьмой» с «высоким» окном и «тяжелой» дверью «с замком»):

Одинок я - нет отрады:
Стены *голые* кругом,
Тускло светит луч лампы
Умирающим огнем;
Только слышно: за дверями
Звучно-мерными шагами
Ходит в тишине ночной
Безответный часовой (II, 89-90).

Тоскующий в «тюрьме» «узник» близок автору, который так же страдает от несвободы и одиночества, как и его герой (напомним, что «Узник» был написан Лермонтовым в то время, когда он находился под арестом за стихотворение «Смерть Поэта»). Создание такого рода персонажа становится, следовательно, способом объективации лирического «я», достигаемой благодаря подключению личного, интимного переживания поэта к общенародному, всечеловеческому духовному опыту, закреплённому в фольклоре.

Мотив унизительства, а вместе с ним и образ героя-«узника», получает дальнейшее развитие в стихотворениях «Сосед», «Соседка», образующих вместе с юношеским «Соседом» (1830-1831) своеобразную лирическую «трилогию о соседе» (Д.Е. Максимов) внутри «тюремного цикла» (правда, в последнем произведении нет мотива тюремной неволи). Характер лирического переживания в «трилогии» осложняется тем, что в ней не один герой, а два и, соответственно, не одно, а два миропереживания. Правда, второе дается опосредованно, через восприятие лирического субъекта, от лица которого ведется повествование.

«Сосед» не похож на прежних двойников лирического «я», он вовсе не является повторением героя «трилогии». Разность между героем и «соседом» подчеркнута уже в раннем стихотворении. В отличие от «мятежного» лирического субъекта, его «бедный» «сосед» скромн и прост, довольствуется малым, живя в «простой келье» с окном в «садик небольшой». Однако в образе жизни «соседа» есть нечто такое, что привлекает к нему героя: он чужд «забот и светского веселья», независим от мнения окружающих («...их слова соседа не принудят / Лампаду ранее иль позже зажигать»). У лирического субъекта рождается наполняющее душу «таинственной отрадой» предчувствие возможности духовной близости с другим человеком, основанной на общности судеб («Под бременем одним страдая, увядаем...»). Герой «трилогии», кажется, обретает, наконец, то, о чем так мучительно и страстно мечтает «лермонтовский человек», тоскуя по душе, «хоть незнакомой, но родной»:

И мнится мне, что мы друг друга понимаем... (I, 315).

Туманное, почти литературно-условное «бремя», тяготеющее над лирическим субъектом и его «соседом» – героями раннего стихотворения, конкретизируется в другом стихотворении «Сосед» (1837) и «Соседке», принимая реальные очертания тюрьмы с «сырой стеной», окном «высоко над землей» за «двойной решеткой» и «часовым» «у двери». Отнюдь не предполагаемое, а действительное сходство судеб лирического субъекта и «печального» «соседа» («Сосед») делает вероятной духовную связь между ними – «случайными» «товарищами» по несчастью. И хотя они «навек» «разлучены» «стеной» («а после тайной»), для героя эта невидимая связь более чем реальна. Выражением ее становится песня «соседа», раздающаяся «в мрачной тишине» под тюремными сводами. Печальные «напевы», исполненные «тоской», вызывают отклик в душе героя, рождая в ней целую гамму чувств, оживляя воспоминания «лучших лет» и унося «мысль» «далеко». В эту тоску-томление, будто разлитую в самом воздухе тюрьмы, каким-то непостижимым образом оказывается втянутым и часовой («наш часовой»), который, «опершись на звучное ружье», «стоя засыпает», мечтая «про старое житье». Возникает редкое в лермонтовской лирике совпадение мироощущений, за которыми стоят разные «я», как бы отраженные друг в друге. Одна душа, волнуясь и сопереживая, откликается на зов другой, угадывая в ней что-то родное и близкое:

..... и звуки чередой,
Как слезы, тихо льются, льются...
..... и слезы из очей,
Как звуки, друг за другом льются (II, 91).

Поэтический образ эхом откликающихся звуков-слез связует в общем переживании разных субъектов – «соседа» и героя, утверждая, вопреки всем преградам тюремного заточения, всяким –разъединяющим преградам несвободы вообще, идею возможности свободного союза родственных душ, устремленных навстречу друг другу.

Допуск «другого», «чужого» сознания в субъективный, внутренний мир лирического «я» решительным образом изме-

няет структуру этого «я», делая ее открытой. Лирический субъект позднего «Соседа», как и раннего, еще по-прежнему наделяется комплексом «лермонтовского человека», о чем свидетельствуют и тип миропереживания, и фразеология, тяготеющая к книжной речи («судьбы коварною игрой», «чело», «мрачная тишина», «очи»), он по-прежнему близок лирическому герою, за которым стоит сам автор. Однако это именно то лирическое «я», уже осознавшее ценность другого «я» и ощутившее потребность приобщения к «чужому» духовному миру, после которого следует ждать появления лирического, подлинно «ролевого» героя, раскрывающегося в свободном, непосредственном самовыражении.

Таков герой «Соседки», стихотворения, в котором слились в нерасторжимом единстве два начала – собственно литературное и фольклорное. Последнее обнаруживается не только в ориентации на фольклорный сюжет с характерным для него построением фабулы (когда дается только завязка, а все последующее изображается как желаемый и будто бы свершившийся факт: «Захоти лишь – отворится клетка... У отца ты ключи мне украдешь, / Сторожей за пирушку усадишь...»), но и на типы образов, свойственные «разбойничьей» народно-песенной лирике: молодца, томящегося в темнице, девицы, тоскующей в неволе да поглядывающей в «окошечко» на своего суженого. И в то же время «Соседка» – не стилизация под фольклор. Поэт не подражает, но создает на основе творческого освоения фольклора образ «другого» человека с «предполагаемым простым сознанием» (Л.В. Пумпянский) и, что важно, со своим «голосом». В этом «голосе» естественно и органично «зазвучала» народная лексика («кабы», «неволя», «доля», «буйная дума», «широкое поле», «ведать»; в одном из вариантов появляется даже «булат» – «наточеный», «надежный»), за которой стоит истинно народный строй мыслей и чувств.

Как и в других стихотворениях «тюремного цикла», в «Соседке» не один, а два персонажа, близких друг другу по судьбе («Разлучив, нас сдружила неволя, / Познакомила общая доля...») и по духу («Видно, буйную думу тая, / Все тоскует по воле, как я»). Образ «милрой соседки», зримо данный, в отличие от образа «соседа», в восприятии героя («Опустилась на ручку головка, / А с плеча, будто сдул ветерок, / Полосатый скатился

платок...»), переводит мотив «тоски по воле» из конкретно-реального плана тюремного быта в план более общий, символизирующий человеческую несвободу вообще. Свойственный «лермонтовскому человеку» страстный порыв к свободе поэтически преобразуется в стихотворении в вековую народную мечту о «воле-волюшке» (см.: «Воля»), Индивидуальные стремления отдельной личности получают, таким образом, смысл и значение в контексте духовных чаяний народа. Духовные искания «лермонтовского человека» выверяются духовным опытом народа, носителем которого становится в поздней лирике поэта «ролевой» герой.

Проникновение в дух и мирозерцание народа, без чего создание «ролевой» лирики было бы просто невозможно, позволяет Лермонтову достигать такого совершенства в искусстве поэтического перевоплощения, при котором возникает эффект независимости персонажей от автора, их творца. «Где, откуда взял поэт эти простодушные слова, эту умильную нежность тона, эти кроткие и задушевные звуки, эту женственность и прелесть выражения? <...> ... как же он так глубоко мог проникнуть в тайны женского и материнского чувства?» – восхищенно вопрошал Белинский, пытаясь раскрыть секрет поэтического обаяния «Казачьей колыбельной песни» (1840)¹.

Спи, младенец мой прекрасный,
Баюшки-баю.
Тихо смотрит месяц ясный
В колыбель твою.
Стану сказывать я сказки,
Песенку спою,
Ты ж дремли, закрывши глазки,
Баюшки-баю (II, 140).

¹ Белинский В.Г. Т.4. С.536.

Как это непохоже на «колыбельную» другой «матери» – героини ранней лермонтовской баллады «В избушке позднюю порою...». «Славянка юная» не «поет», а прямо-таки «витийствует» над «люлькой детской», подобно поэту-гражданину декабристской ориентации:

«Отец твой стал за честь и Бога
В ряду бойцов против татар
.....
Не плачут дети на могилах;
Им чужд и стыд и страх цепей;
Их жребий зависти достоин...» (1, 248).

В поздней «колыбельной песне» Лермонтов так вживается в сердечный мир другого «я», притом женщины-матери, да еще «казачки» с ее особыми чертами характера и душевным складом, сформированными условиями казачьего быта, что действительно начинает говорить от «ее имени» с живой безыскусностью прямого лирического самовыражения, сообщая своей поэтической речи ясность и простоту слога, незамысловатость синтаксиса, баюкающую напевность интонации.

Этот опыт поэтического перевоплощения, как и все предшествующие удачные попытки воссоздания лирического образа «другого» человека, закономерно приводят к появлению «Завещания» (1840) – вершинного произведения «ролевой» лирики Лермонтова. Споры о том, кто же изображен в стихотворении: простой ли солдат (Г.П. Макогоненко) или армейский офицер (Д.Е. Максимов), – не имеют принципиального значения. Важно то, что поэт создает здесь образ лирического субъекта как «другого» человека с демократическим сознанием.

Лермонтов предоставляет герою стихотворения право самому рассказать о себе, облакая его безыскусное повествование в традиционную для народно-песенной лирики форму завещания-«наказа», «отдаваемого» товарищу. В предсмертном слове, обращенном к «брату»-армейцу, раскрывается душевная драма человека, которому суждено умереть на чужбине, вдали от «родного края». Главным источником переживаний героя становится его одиночество (социально и психологически мотиви-

рованное, в отличие от юношеской лирики), особенно остро ощущаемое им перед лицом смерти.

..... Да что? моей судьбой,
Сказать по правде, очень
Никто не озабочен (II, 174).

Герой, привыкший стойко переносить тяготы военного быта, по-мужски сдержан, даже суров в проявлении чувств. Долгие годы военной службы приучили его жить коллективным сознанием, подавляя в себе все личное, индивидуальное. Скрывая свои переживания, почти стыдясь своих чувств, он прячет их за расхожими, «готовыми» формулами солдатского письма: «навылет в грудь / Я пулей ранен был», «умер честно за царя», «плохи наши лекаря», «родному краю / Поклон я посылаю», «писать ленив», «полк в поход послали». Общие, почти банальные фразы указывают на типичность судьбы героя «Завещания»¹.

В то же время за этой обобщенностью угадывается неповторимая человеческая индивидуальность, по-своему переживающая и осмысляющая уготованную ей судьбой участь. Многочисленные паузы внутри и в конце строки, разрывающие и без того короткие фразы, прерывающие («Смотри ж... Да что?..») или замедляющие («А если спросит кто-нибудь... / Ну, кто бы ни спросил...») течение стиха, способствуют созданию интонационного рисунка, который точно передает состояние героя. Не

¹ Чуть позже, в очерке «Кавказец» (1841), обобщая свои наблюдения, Лермонтов создаст собирательный образ простого армейца («если он не штабс-капитан, то уж верно майор») - опытного, храброго, хотя и не очень удачливого воина («грудь его увешана крестами, а чины нейдут»), уже немолодого («Ему... от 30 до 45»), свыкшегося с «неудобствами военной жизни» и все же мечтающего об «отставке с пенсионом» и доме, «но, увы, большею частию» «слагающего свои косточки в земле басурманской» (VI, 348-351). В этом образе «отразятся» предшествующие лермонтовские герои - и персонаж «Завещания», и «добрый штабс-капитан» Максим Максимыч.

только физическое (ему тяжело дышать от раны «навyleт в грудь», трудно говорить, каждая фраза дается с видимым усилием воли), но и душевное. Какая-то глухая предсмертная тоска, глубоко запрятанная, ноющая боль «слышатся» в «голосе» героя. Ему все-таки не удастся скрыть свое волнение, оно прорывается наружу сквозь внешне спокойные, сдержанные разговорные интонации монолога. Волнение героя достигает кульминации в последней строфе:

Соседка есть у них одна..
Как вспомнишь, как давно
Расстались!.. Обо мне она
Не спросит... все равно,
Ты Расскажи всю правду ей,
Пустого сердца не жалеи;
Пускай она поплачет..
Ей ничего не значит! (II, 175).

Происходит мгновенное переключение с одного речевого «регистра» на другой: «Ты Расскажи всю правду ей...». Оказывается, отстоявшиеся формулы-штампы из солдатского лексикона, составляющие основное содержание «наказа» героя, не раскрывают «всей правды» о нем. Значит есть в человеке нечто такое – сугубо личное, интимное, «самое-самое», что не может быть выражено «чужим», пусть и проверенным коллективным жизненным опытом, словом. Коснувшись, наконец, самого сокровенного, герой «Завещания» отбрасывает спасительные общие фразы, годные «для всех», находит «свои» слова и говорит о главном по-своему, страдая и волнуясь.

Эти изменения сразу же обнаруживаются на интонационно-мелодическом уровне. На каждую из предыдущих строф приходилось по одной паузе. В последней строфе их четыре, из них особенно интонационно заметны те, которые возникают в середине строки. Внутрострочные паузы подготовлены и тем самым подчеркнуты предшествующими резкими enjambements, усиливающими напряженное звучание стиха («Как вспомнишь, как давно / Расстались!.. Обо мне она / Не спросит... все равно...»). Восклицания делают речь героя еще более эмоционально подвижной и взволнованной.

Интонация выдает героя «Завещания»: она свидетельствует о том, что давняя любовь по-прежнему живет в его душе. Он понимает умом, что не стоит помнить и любить «пустое сердце», но ничего не может поделать с собой. Прощаясь с жизнью, герой все продолжает думать о той далекой «соседке», которая, наверно, уже давно забыла его. Монолог обрывается на горестно-высокой ноте.

Драма героя «Завещания» – в его жизненной неукорененности, в вынужденном разрыве связей со всем, что дорого и мило ему: «родным краем», «отцом в матерью», любимой женщиной. Умирая, он, в отличие от лирического героя юношеского «Завещания» («Есть место: близ тропы глухой...»), также выполненного в форме «наказа», обращенного к «другу», думает не о том, что ожидает его после смерти, не о некоем условноромантическом «пришельце», что набредет, быть может, «в лесу пустынном» на его могилу, а о реальных, близких и родных людях, которых оставляет он на земле.

За общеармейской «наружностью» Лермонтов разглядел живую человеческую душу, страдающую и тоскующую, дал ей возможность раскрыться в свободном акте самовыражения. Поэт создал образ «ролевого» героя как другого полноценного «Я», достойного уважения и участия, наделенного своей собственной судьбой, своим (не заимствованным у лирического героя – alter ego автора) мироощущением, обусловленным обстоятельствами его жизни. Для Лермонтова обращение к подобному персонажу не «ряженье», как это было в его ранней лирике, и даже «не контрастная проверка «сложного» сознания «простым» (И.Б. Роднянская). Здесь индивидуальное выделяется из общенародного и соотносится с ним как мерилom подлинности всякого переживания.

Лермонтов – в высшей степени субъективный поэт, чье дарование в полной мере раскрылось именно в художественном воссоздании внутренней жизни личности, – с трудом вырывался за пределы магического круга собственного «я», постепенно обретая способность видеть и переживать окружающий мир в многообразных его проявлениях. От первых ранних опытов объективации лирического «я» посредством взгляда на «себя» «со стороны» – к первым попыткам выхода за границы этого «я» и, наконец, – к созданию образа «другого» человека – таково на-

правление творческой эволюции Лермонтова, свидетельствующее о серьезных сдвигах в его художественном мышлении, зарождении в его лирике последних лет новых, по существу реалистических, тенденций.

Рассматривая лермонтовскую лирику последних лет, исследователи нередко говорят о ее новеллизации, которую видят то в изображении «трагических коллизий» и драматизированной «картины человеческих отношений» (Т.Г. Динесман), то в фабульности и сюжетности (Л.М. Щемелева, И.С. Чистова), то в «психологической и бытовой конкретности» (И.Б. Роднянская)¹. При этом обычно называются стихотворения «Узник», «Сосед», «Соседка», «Завещание», «Свиданье»; иногда к ним присоединяют «Ребенку», «Договор», «Сон». С большей или меньшей долей определенности данные произведения относят к лирической новелле – особому, как полагают некоторые исследователи, жанру зрелой лирики поэта².

Нетрудно заметить, что так называемая новеллизация, которая становится примечательным явлением в русской поэзии к середине века (Н.А. Некрасов, Я.П. Полонский)³, у Лермонтова возникает как своего рода результат процесса объективации ли-

¹ См.: Лермонтовская энциклопедия. С.464, 521, 523, 589.

² Термин «лирическая новелла» был предложен Б.М. Эйхенбаумом в связи с анализом поэзии А.А. Ахматовой (Эйхенбаум Б. Роман-лирика // Вестник литературы. Пг., 1921. №6-7; см. Также: Эйхенбаум Б. Анна Ахматова: Опыт анализа // Эйхенбаум Б. О поэзии. С.140, 144; он же Я.П. Полонский // Там же. С.256, 257), использован по отношению к лермонтовской лирике Л.Я. Гинзбург: «...В период, когда Лермонтов искал возможностей прямого, свободного проникновения в действительность... <...> он создает нечто для русской поэзии новое - лирическую новеллу - кратчайшую стихотворную повесть о современном человеке» (Гинзбург Л. О лирике. С.236).

³ Проблема новеллизации русской лирики - предмет особого разговора, выходящий за рамки нашего исследования. См., напр., об этом: Зырянов О.В. Роль новеллизации в развитии русской ин-тимной лирики 1820-1860-х годов. Дис. ... канд. филол. наук. Свердловск, 1992; Он. Русская интимная лирика XIX века: проблемы жанровой эволюции. Екатеринбург, 1998.

рического сознания, когда преодолевается его замкнутость и открывается самоценность другого, «чужого» сознания, а мир предстает как сложная система взаимосвязей и взаимоотношений между различными «я».

Новеллизация, как бы по-разному она ни понималась, предполагает прежде всего тяготение к особому типу сюжетно-композиционной организации произведения с резко очерченной, зачастую драматизированной «центральной перипетией», сводящей жизненный материал «в фокус одного события»¹. Применительно к лирике новеллизация, очевидно, означает освоение ею таких лирических ситуаций (новеллистического типа), которые, драматизируя образ миропереживания, требуют для своего раскрытия «овнешнения», предметной конкретизации.

У Лермонтова это находит выражение в проникновении повествовательного начала (не сводимого, впрочем, к новеллизации) в лирические жанровые структуры, на что уже не раз обращалось внимание. Л.Я. Гинзбург использует даже понятие «лермонтовская повествовательная лирика», «вершиной» которой, по ее мнению, является «Завещание» – «сгусток повести, возможной в стихах»². Отмечая возрастание роли повествовательно-лирических жанров в позднем творчестве Лермонтова, В.И. Коровин именно с повествовательным началом связывает обновление традиционных жанровых форм (элегии, послания, в которые поэт «смело вводит рассказ»)³.

Вероятно, обращение к такого рода понятиям, как «новеллизация», «повествовательная лирика», «повествовательно-лирические жанры», тем более «повесть», «рассказ» (применительно к лирике) нуждается в известных оговорках. Даже в самом «новеллизированном» виде лирика остается лирикой. Или, точнее, она остается лирикой – «царством субъективности» (В.Г. Белинский) до тех пор, пока в ней первичен не объект, как

¹ Литерагурный эициклопедический словарь. С.244.

² Гинзбург Л. О лирике С.237, 238.

³ Лермонтовская эициклопедия. С.251.

бы значителен он ни был, а субъект в его отношении к этому объекту, пока ее предметом является не само по себе событие или ситуация, а восприятие, переживание этого события или ситуации личностью.

Герою «ролевой» лирики (а именно к ней относятся большинство лермонтовских стихотворений, в которых обнаруживаются новеллистические тенденции), в отличие от лирического героя, не нужно спускаться с заоблачных высот духа на грешную землю. «Ролевой» герой изначально на ней и находится, он укоренен в реальном бытии, плотно окружен вещественным, предметным миром, вмещен в него и вовлечен в многообразные отношения с ним. Отсюда потенциальная возможность «фабульности», «новеллистичности», почти не свойственная ранней лирике поэта. Однако в «ролевой» лирике жизненные коллизии и перипетии, различного рода события и ситуации присутствуют в «снятом» виде, уже пропущенные через сознание лирического субъекта, им осмысленные и пережитые.

«Новеллизированная» лирика возникает на том этапе творческой эволюции Лермонтова, когда у него начинает формироваться новый тип лиризма, связанный с прорывом замкнутости самодостаточного субъективного мира личности (тип лиризма, характерный для романтического мироощущения в его классическом варианте), распаханного теперь навстречу всем проявлениям бытия. Лирика, таким образом, осваивает для себя все новые и новые «территории», расширяя сферу лирического переживания и совершенствуя художественные способы познания человека в его связях с миром.

«Смещения» в жанре монолога

Наделяя «ролевого» героя собственным сознанием и голосом, Лермонтов дает ему возможность раскрыться «изнутри», которая реализуется в жанровой форме монолога. Своего рода «аристократическая» в лермонтовской лирике жанровая форма монолога как бы уравнивает в правах лирического героя – духовно значительную личность, живущую напряженной внутренней жизнью, с высокой степенью самооценки и потребностью самоанализа – и героя с демократическим сознанием, ориентированного в своем жизнеповедении и мироощущении на обще-

народные нравственные нормы и ценности. При этом в бесконечно далеких, казалось бы, друг от друга лирических субъектах обнаруживается нечто общее – присутствие «лермонтовского комплекса» (трагизм мировосприятия, одиночество, неизбывная тоска по родной душе), который делает их духовно близкими.

Появление включенного в разнообразные связи и отношения с окружающим миром «ролевого» героя – нового лирического субъекта для лермонтовского монолога – не могло не сказаться на его жанровой структуре. Оставаясь исповедальным, монолог в этом случае перестает быть закрытой жанровой формой. Слово, произносимое «ролевым» героем, открыто для «чужого» сознания, обращено к другому человеку («соседу», «соседке», «младенцу»-«малютке», «брату»-армейцу). И все же, несмотря на то, что в лирике Лермонтова возникает новый персонаж, основной формой выражения авторского сознания в его поздних монологах по-прежнему остается лирический герой. Монологи же с «ролевым» героем в качестве лирического субъекта интересны тем, что в них ясно обозначаются общие для зрелой лирики Лермонтова тенденции, под воздействием которых начинает заметно трансформироваться его ведущая жанровая форма.

В лирике Лермонтова последних лет еще встречаются стихотворения, напряженной сосредоточенностью заключенного в них переживания напоминающие ранние монологи поэта: «Я не хочу, чтоб свет узнал...» (1837), «Гляжу на будущность с боязною...» (1838), «Благодарность» (1840). Лирический герой названных монологов – знакомая по юношеской лирике Лермонтова личность, мыслящая экзистенциальными категориями, в себе одной пытающаяся найти ответы на «роковые» вопросы бытия.

Однако лирический субъект поздних монологов поэта уже не тот герой-максималист, что с мальчишеской дерзостью бросал когда-то вызов «Всесильному», утверждая свое «я». Много испытавшим и пережившим, познавшим горечь крушения всех своих надежд предстает герой монолога «Гляжу на будущность с боязною»:

И тьмой и холодом объята
Душа усталая моя;

Как ранний плод, лишенный сока,
Она увяла в бурях рока
Под знойным солнцем бытия (II, 109).

Необычайно выразителен здесь образ «знойного солнца бытия»¹, связанный в смысловом отношении с метафорой «раннего плода», увядшего до срока (см.: «Монолог», 1829, «1831-го июня 11 дня», «Он был рожден для счастья, для надежд», 1832, «Дума», 1838). Вообще-то солнце – не совсем типичный для Лермонтова образ. В его поэтическом мире луна (месяц), молчаливый свидетель тайных мук и раздумий лирического субъекта, предпочтительней солнца:

И будет мне луны любезен томный свет,
Как смутный памятник прошедших, милых лет!..
(«К Гению», I, 28)

А ночь (вечер, незаметно переходящий в ночь) предпочтительнее дня. Пристрастие Лермонтова к ночи и ее спутнице луне особенно характерно для раннего периода его лирического творчества². Недаром Д.С. Мережковский, заметив это, сказал:

¹ Впервые образ «знойного солнца бытия» появляется в наброске «Мое грядущее в тумане» (1836-1837?) - своего рода ранней редакции стихотворения «Гляжу на будущность с боязнью».

² См., напр.: «К Гению», «Письмо», «Наполеон» - «Где бьет волна о брег высокой...» (1829), «Ночь. I», «Ночь. II», «Ночь. III», «Звезда» (1830), «Элегия» - «Дробись, дробись, волна ночная...», «Гость» - «Как прошлец иноплеменный...», «Все тихо - полная луна» (1830), «Ночь» - «Один я в тишине ночной...», «Сижу я в комнате старинной» (1831), «Видение» (1831), «Ангел» (1831), «Отрывок» - «Три ночи я провел без сна - в тоске...», «Венеция» (1830-1831), «Ночь» - «В чугун печальный сторож бьет...», «Люблю я цепи синих гор» (1832), «Русалка», «Воздушный корабль», «Из Гете» (1840), «Тамара», «Свиданье», «Выхожу один я на дорогу» (1841) и др.

«Пушкин – дневное, Лермонтов – ночное светило русской поэзии»¹.

Однако же и солнце не вовсе забыто Лермонтовым. Но что любопытно: в его ранней лирике есть и весеннее, теплое солнце («Видение», «Гость» – «Кларису юноша любил...»), и зимнее «на сером небосклоне», бросающее «слабые лучи» «на белые снега» («Монолог», «Солнце», 1832), и осеннее с «бледными, мертвыми» лучами, пробирающееся «меж тучек и туманов» («Блистая, пробегают облака», «Солнце осени», 1830-1831). При этом солнце у поэта либо утреннее, восходящее: «новорожденный луч зарделся вдруг, прорезавшись меж туч...» («Утро на Кавказе», 1830, «Синие горы Кавказа, приветствую вас!...», 1832); либо, и чаще всего, вечернее: «догорает, краснея, гордое светило...» («Кладбище», «1831-го июня 11 дня», «11 июля», «Болезнь в груди моей, и нет мне исцеленья»). Образ же летнего, дневного жаркого солнца почти не встречается в лермонтовской юношеской лирике, если не считать упоминания о «зное» в монологе «1831-го июня 11 дня» в связи с образом-метафорой молодой березы в расщелине «сумрачного гранита».

..... Беззащитно предана
Порыву бурь и зною, наконец
Увянет преждевременно она... (I, 181)

Так рождается у Лермонтова мотив зноя, ассоциирующегося с гибелью, увяданием и преждевременной смертью, который, однако, не закрепится в его ранней лирике. К этому мотиву поэт вернется лишь в наброске «Мое грядущее в тумане», а затем перенесет его в монолог «Гляжу на будущность с боязнью», создав образ огромной обобщающей силы – «знойное солнце бытия»². Столь удачно найденный емкий образ становится у

¹ Мережковский Д. М.Ю. Лермонтов: Поэт сверхчеловечества. С.89.

² После монолога «Гляжу на будущность с боязнью» мотив палящего зноя, связанный с идеей смерти и разрушения, прочно войдет в лермонтовскую лирику

Лермонтова символом безжалостных, иссушающих законов бытия, губительных для личности, и одновременно символом предельной опустошенности лирического субъекта, уставшего не от житейских невзгод, но от «бурь рока». Масштабность трагического противостояния, когда на одном полюсе – Личность, а на другом – Судьба, подчеркивает духовную значительность «лермонтовского человека», изнемогающего в борьбе с неумолимыми законами бытия, но все же остающегося верным самому себе.

Монолог «Гляжу на будущность с боязнью» отражает знакомое «лермонтовскому человеку» состояние, когда «жизнь ненавистна, но и смерть страшна». Находясь в таком расположении духа, лирический субъект монолога, с одной стороны, готов расстаться с опостылевшей ему земной жизнью («Земле я отдал дань земную / Любви, надежд, добра и зла...») и начать «жизнь другую» («Молчу и жду: пора пришла...»). А с другой стороны, он по-прежнему мучается «последними» вопросами бытия, с волнением и напряженной заинтересованностью пытаясь угадать «жизни назначение, цель упований и страстей», что, казалось бы, уже не должно занимать человека, целиком поглощенного мыслью о смерти. В этой двойственности – весь лермонтовский лирический герой с его внутренней противоречивостью, которая с такой силой явлена в обнаженной антитетичности финала стихотворения (тьма – солнце, холод – зной).

Время не снимает противоречия в душе «лермонтовского человека», а лишь усиливает, углубляет их; меняется только форма их выражения. Становилось очевидным: пока лирический субъект замкнут в пределах своего внутреннего мира, ситуация, порождающая напряженное лирическое переживание, будет оставаться трагически безысходной.

Близость стихотворений «Я не хочу, чтоб свет узнал», «Гляжу на будущность с боязнью», «Благодарность» к юноше-

(«Три пальмы», «Валерик», «Сон» - «В полдневный жар в долине Дагестана», «Листок»).

ским монологом обнаруживается в самом характере миропереживания, обусловленного тем пониманием личности, которое сформировалось еще в ранний период творчества Лермонтова. Однако со второй половины 30-х годов его концепция личности начинает претерпевать существенные изменения, что вызывает трансформацию жанра монолога.

Лирический субъект юношеских монологов поэта, принадлежа «миру земному», мощной энергией своего духа вырывается за пределы его «тесных» границ, оказываясь в ином измерении, ином времени и пространстве – один на один с Вечностью и Судьбой («Один я здесь, как царь воздушный...» – «Одиночество», 1830). Занятый философским осмыслением бытия, лирический субъект прежде всего себя хочет понять, он сам главный объект своего анализа, он интересен сам себе и не нуждается в дополнительных источниках для своего вдохновения («Я сам собою жил доныне...» – «Пускай поэта обвиняет», 1830-1831). Поэтому отличительной особенностью лермонтовского монолога ранней поры и становится, как уже отмечалось, замкнутость жанровой структуры, напряженная исповедальность, обращенная только к самому себе или к Богу (что для лирического героя, по существу, одно и то же). Лирический субъект юношеского монолога говорит от своего имени и о себе, не посвящая в свои думы и переживания других («свет», «толпу людскую»), не способных его понять.

Лирический субъект второго периода творчества Лермонтова, оставаясь по-прежнему высоким героем, наделенным тяжким даром «всеведения», постепенно утрачивает черты надмирности. В разряженном пространстве Вечности ему становится теперь как-то уж слишком одиноко и холодно («Меня раздавит эта вечность, / И страшно мне не отдохнуть!» – «Слова разлуки повторяя», 1832). Он тяготится своей исключительностью, его тянет на землю, к людям. Лирический герой начинает испытывать потребность в общении не только с Богом и собой, он нуждается и в самых обычных человеческих отношениях. «Лермонтовский человек» наконец открывает для себя, что в мире он не один, что он часть целого, сообщества людей, когда-то гордо презираемых им.

Так, лирический субъект стихотворения «Спеша на север издалека» (1837) ясно чувствует свою привязанность к узкому

кругу «друзей и братьев». Вознося «тихое моление» «в надзвездный край» «к престолу вечному аллы», он думает прежде всего не о себе, а о «тех добрых, пылких, благородных», кто делил с ним молодость. Оказывается, самым страшным для лирического героя-«страдальца» – быть забытым «на родине», «после многих лет» «изгнания», самое заветное его «желанье», которое он не сразу даже решается выговорить («Боюсь сказать! – душа дрожит!»), – быть узанным, найти «прежние объятья», встретить все тот же «старинный привет» друзей.

Лирический герой «Думы» (1838) осознает свою принадлежность уже не к тесному союзу посвященных – «друзей и братьев», но ко всему «нашему поколению». Он ощущает себя включенным вместе со своим поколением в конкретно-исторический отрезок бытия. «Дума» начинается наподобие многих юношеских монологов поэта, в которых лирическое «я» выдвинуто вперед, подчеркнуто акцентировано и как бы заранее противопоставлено всему, что находится за пределами этого «я»:

Печально я гляжу на наше поколение!¹

Однако местоимение «я» встречается в тексте только один раз и именно в первой строке. Далее оно Вытесняется формой первого лица множественного числа – «мы», «нас», «наше» и т.д. (использованной 17 раз). Лирический субъект не отделяет

¹ Ср., напр.: «Я зрел во сне, что будто умер я...» («Ночь. I»); «Нет, я не требую вниманья...» («В альбом»); «Боюсь не смерти я. О нет!» («1830. Майя. 16 число»); «Не думай, чтоб я был достоин сожаленья...» («К***»); «Один я в тишине ночной...» («Ночь»); «Моя душа, я помню, с детских лет...» («1831-го июня 11 дня»); «Я верю, обещаю верить...» («Исповедь»); «Я видел тень блаженства, но вполне...» (1831); «Я не для ангелов и рая...» (1831); «Я не люблю тебя, страстей...» (1831); «Я видел сон: прохладный гаснул день...» («Сон»); «Как я хотел себя уверить...» («К себе»); «К чему ищу так славы я?» («Слава», 1830-1831); «Я счастлив! - тайный яд течет в моей крови...» (1832); «Нет, я не Байрон, я другой...»; «Я жить хочу! хочу печали...» (1832); «Безумец я! вы правы, правы!..» (1832) и др.

своей судьбы от судьбы своего «поколения», готов нести личную ответственность за его «бездействие» и «ошибки». Вместе с тем лирическое «я» не растворяется в «мы», между ними возникают сложные отношения. Историческую несостоятельность «нашего поколения» лирический герой переживает как собственную духовную драму, к этим он отличается от своих современников, «постыдно равнодушных» «к добру и злу». Таким образом, «лирическое «я» как бы находится в двух сферах сразу, чем обеспечивается «двойной угол зрения»¹ – взгляд на «поколение» изнутри и извне, при котором достигается полнота и глубина изображения. Лирический герой оказывается вовлеченным в двойной конфликт. Как часть «поколения», утратившего смысл своего существования («И жизнь уж нас томит, как ровный путь без цели»), он пребывает в конфликте с жизнью, историей, от имени которой будет вершить свой суд потомство:

И прах наш, с строгостью судьи и гражданина,
Потомок оскорбит презрительным стихом... (П,
114).

И одновременно лирический герой вступает в конфликт со своим поколением, стараясь пробудить его от духовной спячки, напомнить ему о его гражданском назначении. Двойственность положения лирического субъекта обуславливает противоречивый характер переживания, выраженного в «Думе»: в нем переплетаются печаль и гнев, боль и осуждение. Монолог лирического героя «нашего времени» звучит как исповедь поколения, которому суждено «толпой угрюмою я скоро позабытой» пройти «над миром» «без шума и следа».

В «Смерти Поэта» (1837) голос лирического субъекта становится голосом лучшей части нации, потрясенной гибелью своего великого певца от руки чужеземного «убийцы»:

¹ Лермонтовская энциклопедия. С.148.

Заброшен к *нам* по воле рока;
Смеясь, он дерзко презирал
Земли чужой язык и нравы;
Не мог щадить он *нашей* славы;
Не мог понять в сей миг кровавый,
На что он руку поднимал!.. (II, 85)

«И скучно и грустно» (1840) воспринимается как одно из самых исповедальных стихотворений Лермонтова, в котором, как в дневниковой записи, запечатлелось сиюминутное душевное состояние личности. А между тем в монологе нет ни одного местоимения первого лица, что совсем не характерно для «дневниковой» лирики поэта. Исповедь лирического субъекта стихотворения, конечно, о себе («В *себя* ли заглянешь...»). Однако поэт отказывается теперь от углубленного самоанализа, связанного с выявлением сокровенного, интимного, свойственного только данному «я», ограничиваясь лишь «заглядыванием» в святая святых «души человеческой».

В своем раннем творчестве Лермонтов стремился к индивидуализации лирического переживания (насколько это вообще было возможно в рамках романтической поэзии):

Есть время - леденеет быстрый ум;
Есть сумерки души, когда предмет
Желаний мрачен: усыпление дум;
Меж радостью и горем полусвет;
Душа сама собою стеснена,
Жизнь ненавистна, но и смерть страшна
(«1831-го июня 11 дня». I, 183-184)¹.

¹ Ср. также:
Между двух жизней в страшном промежутке
Надежд и сожалений...
("Смерть" - "Ласкаемый цветущими мечтами. I, 292").

Такое пограничное, «сумеречное» состояние, для выражения которого не годится «ни ангельский, ни демонский язык», способен переживать только «лермонтовский человек» с его бесстрашием перед вечными контрастами бытия (радость – горе, жизнь – смерть); «Я к состоянию этому привык...».

Теперь же поэта интересует не то, чем отличается его лирический герой от других людей, а, напротив, то, что его сближает с ними. «И скучно и грустно, и некому руку подать...» – предельно простое и вместе с тем предельно общее обозначение состояния, знакомого едва ли не всякому, кто хоть раз в жизни переживал в одиночестве «минуту душевной невзгоды». Безличные глагольные формы («некому руку подать», «что пользы напрасно и вечно желать?..», «вечно любить невозможно») подчеркивают обобщенный характер лирического переживания, которое отливается в лаконичные, афористические поэтические формулы («Что страсти? – ведь рано иль поздно их сладкий недуг / Исчезнет при слове рассудка...»; «И жизнь, как посмотришь с холодным вниманьем вокруг, – / Такая пустая и глупая шутка...» и т.д.). Глубоко трагический духовный опыт отдельной личности, вынесенный ею из собственных жизненных впечатлений, подключается к духовному опыту человечества, выверяется им и одновременно обогащает его.

Так, лермонтовский лирический герой постепенно выходит из состояния духовной изоляции, осваивая все новые и новые земные сферы жизненного пространства, все более и более расширяя свои контакты с миром («друзья и братья» – «наше поколень» – нация – человечество). Вследствие этого слово лирического героя утрачивает свою былую монологичность, обращенность к «самому себе». Слово становится открытым, адресным, оно обращено теперь к «другим» – «толпе людской» с ее пустым наружным «блеском» и мелочной «суею» («О, как мне хочется смутить веселость их / И дерзко бросить им в глаза железный стих, / Облитый горечью и злостью!..» - «Как часто, пестрою толпою окружен», 1840); врагам и недругам («Смерть Поэта»); современникам, которым выпала печальная участь жить «в наш век изнеженный» («Дума», «Поэт» - «Отделкой золотой блистает мой кинжал...», 1838); соотечественникам, с которыми лирический субъект говорит о своей «странной» любви к родине («Родина», 1841), и вообще ко всем людям, потому что

всем им, несмотря на внешние различия (социальные, классовые, национальные и т.п.), рано или поздно приходится решать одни и те же вечные вопросы («И скучно и грустно»).

Изменяется не только лирический субъект, уставший от своего гордого одиночества на фоне Вечности. Меняется и мир, в который он возвращается, истосковавшись по человеческому теплу и общению. Образ мира в поздней лирике поэта – это уже не «пространство без границ», не вселенная с высоты гордого демонического полета, но нечто реальное, осязаемое, предметное. «Лермонтовский человек» и теперь способен духовным взором охватить всю землю разом и увидеть ее «в сияньи голубом». Однако лирический герой уже знает, что его «кремнистый» жизненный путь пролегает здесь, на земле. Идя этим путем, он замечает то, что раньше, когда его больше волновал порядок мироустройства, чем дела земные, не интересовало его: «желтеющую ниву», «свежий лес», шумящий «при звуке ветерка», «студеный ключ», играющий «по оврагу», «дрожащие огни печальных деревень», «чету белеющих берез» «на холме», «спящий пруд», подернутый «зеленой сетью трав», «аллею темную», усыпанную «листами», шуршащими «под робкими шагами»... Словом, все то, что объединяется сейчас для лирического субъекта одним понятием – родина. Это новое мировосприятие «лермонтовского человека» обусловливается тем, что земное он воспринимает теперь через призму вечного, в свете которого открывается для него онтологическая ценность самого простого и обыкновенного. «Он понял величие малого»¹.

Мир в зрелой лирике Лермонтова - не только природа, но еще (а, может быть, прежде всего) система многообразных человеческих связей (симпатий – антипатий, любви – ненависти, дружбы – вражды), в которые вовлечен отныне лирический герой. Сложный и противоречивый мир как реальная существование властно вторгается во внутреннюю жизнь лирического субъекта, в значительной мере ее определяя.

¹ Айхенвальд Ю Силуэты русских писателей: В 2 т. Т. 1. М., 1998. С.95.

Итак, монолог в лирике Лермонтова последних лет – по-прежнему исповедальное слово, в котором запечатлевается мучительное «боренье дум», но теперь оно не только о себе, но и о мире, в миру сказанное и к нему обращенное. А потому жанровая структура монолога, становясь разомкнутой, порождает уже иной, в сравнении с юношескими образцами этого жанра, образ миропереживания, в котором находит отражение процесс эстетического освоения личностью связей между непреходящим и суетным, вечным и сиюминутным, духом, устремленным к «высшему пределу неба», и душой, не забывающей о своей земной родине. В конечном итоге в позднем монологе поэта выразилось новое, усложнившееся понимание личности, которая представляла теперь в своем внутреннем динамизме, незавершенности, будучи включенной в реальный поток жизни.

Движение к жанровому синтезу

Для раскрытия объективной сложности внутреннего мира современной личности не подходил теперь ни один из традиционных жанров лирики, и даже монолог, столь любимый Лермонтовым, перестает удовлетворять его. Поэту становится тесно в пределах уже освоенных жанров. Стремясь к наиболее точному и полному выражению в лирике нового понимания личности, Лермонтов в последние годы приходит к созданию особых жанровых образований, которые нередко называют «синкретическими» или, что точнее, «синтетическими».

Однако до сих пор неясно, что такое жанровый синтез, каков его эстетический эффект, какова природа синтетических жанровых форм. Сколько-нибудь удовлетворительного объяснения жанрового синтеза в лирике вообще, и лермонтовской в частности, в нашей науке нет. Чаще всего образование синтетических жанровых форм связывают с процессом «размывания», «стирания» жанровых границ¹. Но анализа того, как в результате

¹ См., напр.: Лермонтовская энциклопедия. С.162.

этого «размывания» возникает синтез, при котором «сливаются» разные жанры в пределах одного лирического целого, как, «растворяясь» в нем, они создают новое, более сложное жанровое единство, еще никто не предложил.

В нашем исследовании мы исходим из понимания лирического жанра как художественной структуры, в которая порождает определенный тип миропереживания и в которой с большей или меньшей степенью отчетливости проступают контуры образа мира, соответствующего данному миропереживанию. Следовательно, постановка вопроса о синтезе жанров предполагает рассмотрение того, как в одном произведении соотносятся разные типы миропереживания (и стоящие за ними разные образы мира).

Формы сопряжения, сочленения жанровых структур в целом лирического стихотворения, при всем их конкретном многообразии, вероятно, могут быть двух типов. Первый тип – контаминация, когда два жанра оказываются рядом, один в соответствии с какой-то внутренней логикой, «переходит», не исчезая, в другой. Второй – ассимиляция, когда один жанр, являясь «основанием» синтеза, «поглощает» в себе другой жанр; последний же напоминает о себе в структуре «большого» целого мотивом, настроением, усложняя и обогащая образ миропереживания. Один из самых простых видов ассимиляции – использование так называемых «вставных» жанров, как бы сохраняющих свою целостность внутри «большой» структуры, но в то же время получающих новый, дополнительный смысл и значение только в контексте целого. Возможно и более гибкое «включение» одних жанровых структур в другие – через вхождение образных координат одного жанра в образные координаты другого: ритмов одного жанра в ритмо-мелодическую организацию другого, через внедрение элементов сюжета, свойственного одному жанру, в сюжет другого и т.д. При этом совсем не обязательно, чтобы в структуру «большого» целого входила другая жанровая форма во всем своем объеме. Ее «полномочным представителем» может быть лишь какой-то один характерный жанровый элемент: образ-эмблема ли, типичный ли ритмический рисунок или какая-то устойчивая деталь поэтического мира. Но обязательно это будет такой элемент, который вызывает память о целом жанре.

Таким образом, в процессе жанрового синтеза возникает «сплав» нескольких образов миропереживания, который есть, по сути дела, качественно новый, более сложный образ миропереживания, не сводящийся к механической «сумме» входящих в него «составляющих» (а за ним стоит уже «свой», тоже более сложный образ мира). Рожденная в процессе синтеза индивидуальная жанровая форма может быть неповторима, свойственна только данному стихотворению, она не укладывается в какие бы то ни было традиционные жанровые классификации. Но понимание данного синтетического жанрового образования, его семантики, постижение эстетической концепции, в нем заключенной, возможно не иначе, как только на путях анализа тех жанров, которые «вошли» в этот синтез.

Следовательно, обращаясь к синтетическим жанровым формам, созданным Лермонтовым в последние годы жизни, нужно попытаться выявить, какие конкретно жанровые структуры «сплавились» в данном стихотворении, «память» каких жанров в нем актуализирована, каковы варианты взаимодействия этих разных жанровых структур.

К числу одной из первых попыток создания синтетической жанровой формы относится стихотворение 1836 года «Умиравший гладиатор». Здесь поэт прибегнул к простейшей форме жанрового «сплава» – контаминации. Первая часть стихотворения (свободное переложение строф 139-141 IV песни поэмы Байрона «Паломничество Чайльд Гарольда», 1812-1817) выдержана в духе балладного повествования о «последних мгновениях» «сраженного гладиатора», истекающего кровью под «буйное» ликование рукоплещущей «широкой арены». Эта часть вводит в стихотворение типично балладные коллизии (жизнь - смерть, «победа и позор», милосердие – жестокость), таит в себе возможность их широкого философского толкования. Однако вторая часть (две последних строфы), продолжая повествование, в то же время переводит его в иной – конкретный социально-политический план, включая стихотворение в

контекст споров о путях развития России и «дряхлеющей» Европы, характерных для зарождающегося в те годы славянофильства¹. Стихотворение начинает звучать как исполненная негодования инвектива по адресу некогда «гордого» «европейского мира», теперь изъеденного «язвой просвещения», бесславно приближающегося к своей «могиле». Столь страстная филиппика не является совсем неожиданной в стихотворении. Она подготовлена образами первой части: развратного «Рима», «бесчувственной толпы», преданной грубому веселью, равнодушно взирающей на смерть «жалкого раба» - жертвы ее «минутной забавы». 6-стопный ямб создает впечатление торжественно звучащей ораторской речи. Эмоциональность, подчеркнутая выразительность эпитетов («буйный», *«развратный Рим»*, «мутный взор», «надменный временщик», *«освистанный актер»*, «немеющие длани», «опора дряхлых дней»), риторический вопрос («Что знатным и толпе сраженный гладиатор?») усиливают это впечатление. Напряженно-взволнованная интонация первой части стихотворения, освобождаясь от пауз, выражающих трагизм мироощущения умирающего героя, как бы «отвлекаясь» тем самым от конкретной лирической ситуации, переходит «на подъеме» в интонацию гневной инвективы:

Не так ли ты, о европейский мир,
Когда-то пламенных мечтателей кумир,
К могиле клонишься бесславной головою,
Измученный в борьбе сомнений и страстей,
Без веры, без надежд - игралище детей,
Осмеянный ликующей толпою! (II, 76)

¹ О Лермонтове и славянофилах см.: Кулешов В.И. Славяноофилы и русская литература. М., 1976. С.116; Журавлева А.И. Лермонтов и Хомяков // Вестник МГУ. Филология. 1978. №1. С.19; Литературные взгляды и творчество славянофилов. М., 1978. С.314, 321, 337-355, 373 и др.

Однако в данном случае контаминация не переросла в органический синтез. Причина, вероятно, состоит в следующем. Балладный тип сюжета, обращаясь к вечным коллизиям бытия, всегда предполагает многозначность изображения. Вторая же часть «Умирающего гладиатора» как бы «настаивает» на однозначном прочтении стихотворения, превращая его, по существу, в развернутую аллегорию, смысл которой прямо расшифровывается и навязывается читателю. Возможно, именно поэтому Лермонтов и зачеркивает в рукописи две последних строфы – скорее всего, не по каким-то идейным соображениям, а для того, чтобы сохранить ту глубину смысла, которая свойственна балладным жанровым структурам.

Более прочный и устойчивый «сплав» возникает в лермонтовской лирике не на путях контаминации жанровых структур, а в процессе их ассимиляции. В лирике поэта есть случай вхождения одного жанра в другой на правах «вставного» – «Как часто, пестрою толпою окружен» (1840). Сатира, переходящая в инвективу, включает в себя элегическую жанровую структуру, вследствие чего сталкиваются два разных образа мира. Один – образ внешнего мира, который окружает лирического субъекта. При всей своей реальности, «ощутительности», он для лирического «я» есть нечто ненастоящее, неподлинное, почти нереальное: мир, воспринимаемый «как будто бы сквозь сон», населенный не живыми существами, а какими-то тенями, мелькающими «при шуме музыки и пляски» «образами бездушных людей» с их «давно *бестрепетными* руками» и «*затверженными* речами»; мир «масок», стянутых «приличьем», участвующих в вечном маскараде жизни, где все не то, что есть на самом деле, где все ложь и обман. Лирический субъект вмещен в этот мир, но он как бы и вне его, он лишь «наружно» погружен в его «блеск и суету», чужой, «незванный» гость на «празднике» «толпы». Подлинная же внутренняя жизнь лирического субъекта связана с иным миром – миром «старинной мечты», прошлого, куда летит он «памятью» «вольной, вольной птицей»: «кругом / Родные все места...» Мир прошлого возникает в состоянии забытья, то есть тоже как бы в полусне («И если как-нибудь на миг удастся мне / Забыться...»). Но он, при всей его хрупкости («И шум толпы людской спугнет мечту мою...»), для лирического субъекта реальнее, осязаемее, предметнее окружающего мира. Мир «ста-

ринной мечты», в отличие от мира-маскарада, полной жизни, гармонически слит с природой, живой и одухотворенной:

Зеленой сетью трав подернут *спящий пруд*,
А за прудом *село дымится* – и *встают*
Вдали *туманы* над полями. сквозь кусты
Глядит вечерний *луч*, и желтые *листы*
Шумят под робкими шагами (К, 136).

Два мира, явленные в стихотворении, несовместимы. Эта несовместимость обозначена несовпадением им соответствующих временных координат. Своего рода реальность мира мечты подчеркнута весьма существенным смещением во времени. Вообще мечта, как правило, устремлена в будущее. В лермонтовском же стихотворении мечта «старинная», то есть мечта о прошлом, «недавней старине» («И вижу я себя ребенком...»). Однако как только в «памяти» лирического субъекта мечта постепенно начинает «материализовываться», обретая «плоть и кровь», прошедшее время отступает, замещаясь настоящим («*подернут*», «*дымится*», «*встают*», «*глядит*», «*шумят*»). Мечта-видение становится явью для лирического героя. Правда, видение длится всего лишь «миг», но, как это обычно у Лермонтова, он вбирает в себя всю полноту бытия, будучи едва ли не равноценным вечности. Выход из состояния забытья вновь знаменуется возвратом к прошедшему времени («Так... / Я долгое часы *просиживал* один...»). Таким образом в художественной структуре стихотворения оказывается выделенным, «окольцованным» (прошлое – настоящее – прошлое) мир мечты - воспоминания, словно «свежий островок» «среди» «пустыни» житейского моря, который бережно охраняет лирический герой от равнодушного любопытства «толпы людской» как свое последнее и единственное прибежище.

Мир внешний, в отличие от мира мечты, весь погружен в стихию настоящего. Дата перед стихотворением «1 января», напоминающая дневниковую помету, казалось бы, подтверждает подлинность, действительность изображаемого и одновременно его сиюминутность, то есть принадлежность именно данному моменту настоящего времени. Однако начало первой же строки стихотворения – «*Как часто...*», по существу, вступает в проти-

воречие с датой, указывая на какие-то повторяющиеся («часто»), возобновляющиеся действия, события, явления и связанные с ними переживания. Время словно бы «работает» «вхолостую», «прокручивая» снова и снова один и тот же жизненный сюжет, и нет выхода из этой «дурной» бесконечности. Время утратило свой подлинный смысл, перспективу движения, у него нет будущего, но нет и прошлого, оно как бы остановилось в одной точке настоящего, обесценилось, и жизнь превратилась в «пестрый» калейдоскоп мелькающих «бездушных» теней и неподвижных «масок».

Контрастность двух миров, одновременную принадлежность к которым ощущает лирический субъект, есть не что иное, как выражение раздвоенности его сознания, мучительных метаний его души между полярными чувствами. С одной стороны, «горечь и злость», за которыми стоит решительное неприятие мира-маскарада, его полное отрицание:

О, как мне хочется смутить веселость их,
И дерзко бросить им в глаза железный стих...

А с другой – «странная тоска», вызванная элегическими воспоминаниями о детстве, «родных местах», «об ней»:

Я думаю об ней, я плачу и люблю,
Люблю мечты моей создание... (II, 137).

Каждое из этих чувств доведено до максимальной силы выражения, а их полярность подчеркнута различным характером «инструментовки». С одной стороны, будто «лязгающие», «железные» звуки (*рз, бр, з, р, з*), навязчиво выпирающие в словах, произносимых на каком-то последнем, предельном выдохе («О, как мне хочется...»), С какой-то ораторской гневной торжественностью, усиленной нагнетением почти «одического», громкого «О» («О...», «хочется», «бросить», «горечью», «злостью»). А с другой – ласкающая ухо аллитерация (*пл, л, бл, л, бл*), мягкое протяжное *у*, переходящее в тихое нежное *ю* («мою», «думаю», «плачу», «люблю», «люблю»), «любимая» лермонтовская «влажная рифма» «на *ю*» («мою» – «люблю»), подхват («.....люблю, / Люблю..... »), создающий эффект текучести, певу-

чести стиха и в то же время выделяющий важное в смысловом отношении слово.

Однако в стихотворении «Как часто, пестрою толпою окружен» столкнулись не просто разные чувства, но разные и как бы взаимоисключающие типы миропереживания, характерные, с одной стороны, для сатиры, а с другой – для элегической жанровой структуры. Эти разные типы миропереживания воплощены особенно выпукло, акцентированно именно потому, что они контрастно оттеняют друг друга. Из их столкновения рождается новое сложное миропереживание, носителем которого является одно единое, целостное, хотя и противоречивое сознание. В странном союзе любви и ненависти, этих вечных антиподов и вечных спутников, отчетливо обозначилась диалектическая природа бытия, по-своему отраженная и преломленная во внутреннем мире конкретного, лермонтовского лирического героя.

Чаще Лермонтов обращается к более сложным формам жанрового синтеза, стремясь достичь гибкого сопряжения разных жанровых структур. Примером может служить «Смерть Поэта». Жанровая, точнее двужанровая, природа стихотворения определяется взаимодействием элегия и инвективы, причем характер этого взаимодействия меняется в процессе развития лирического сюжета. В первой части стихотворения – «Погиб поэт! – невольник чести...» (строки 1-33) элегия «поглощается» инвективой, которая является здесь ведущим жанровым началом и «основанием» синтеза (ассимиляция). Во второй части – «И он убит – и взят могилой...» (строки 34-56), напротив, инвектива «уходит» в элегию, звучащую как скорбное надгробное слово. И, наконец, последняя часть – «А вы, надменные потомки...»: строки (57-72), написанные, как известно, позже, в ответ на возмущившие поэта толки в определенных кругах общества, и присоединенные к уже созданному произведению (контаминация), – чистейшая инвектива, гневное обличение, имеющее реальный, конкретный адрес.

Оказывается, что у каждой из этих частей свой интонационно-мелодический рисунок. Первая часть вся – от начала и до конца – выдержана в одном размере: 4-стопный ямб с устойчивым характером рифмовки А в А в (исключение составляют строки 25-33) и преимущественной заменой третьей стопы ямба пиррихием. Однако ощущения ритмической монотонности нет.

Многочисленные восклицания («Погиб поэт!», «Судьбы свершился приговор!» и др.), риторические вопросы («к чему теперь рыдания..?», «Не вы ль сперва..?», «Что ж? веселитесь...», «И что за диво?...»), сильные интонационные паузы, неожиданно возникающие в стихе я отчетливо выделяющие слова, несущие важную смысловую нагрузку («... и *убит!* / *Убит!..*»), сообщают лирическому высказыванию особую эмоциональную выразительность и в то же время свидетельствуют о его ориентации на публично произносимое ораторское слово.

Во второй, части вместо 4-стопного используется 5-ти, а затем 6-стопный ямб, а это заметно изменяет интонационно-мелодический рисунок. Ритм замедляется (см. строки 39-44), что соответствует состоянию лирического субъекта, погружающегося в горестное раздумье. В его «голосе» слышатся даже интонации плача-причитания, передающиеся с помощью риторических вопрошаний, повторов слов, усиливающих эмоциональную напряженность стиха («*Зачем* от мирных нег и дружбы простодушной..? / *Зачем он* руку дал клеветникам ничтожным, / *Зачем* поверил он словам и ласкам ложным..?»). В одном из вариантов чернового автографа появляется эмоционально выразительный образ России, оплакивающей потерю своего великого сына («И плачет сирая Россия». II, 273). Не исиротевшая, а именно «*сирая*». Емкий в смысловом отношении эпитет включает в себя сразу несколько значений: и «ставшая сиротой», и «одинокая», и «бедная» (несчастливая). Строка не вошла в окончательный текст, но поистине всенародный масштаб горя, заданный в черновике, остался, вызывая необычайное по силе и глубине лирическое переживание.

Скорбная резиньяция последнего четверостишия второй части:

Замолкли звуки чудных песен,
Не раздаваться им опять:
Приют певца угрюм и тесен,
И на устах его печать (II, 85)

— вносит некую примиряющую ноту в лирическое повествование. Трагическая гибель «певца» принимается как данность, которую невозможно ни отменить, ни изменить. Интонация ста-

новится более спокойной (ее «сдерживает» размер, к которому опять обращается поэт, – 4-стопный ямб с тем же, что и в первой части, способом рифмовки). И вдруг – резкий, неожиданный взрыв:

А вы, надменные потомки...

Заключительные строки не просто возвращают к идеям и образам первой части. Лирическое переживание восходит здесь на новую ступень. Яростному всплеску эмоций соответствует какая-то особенная «взмашистость» вольного стиха, который в финале звучит более напряженно и взволнованно, чем в элегической второй части. Лирический субъект, не желая больше подавлять свои чувства (как это было в первой части, где напор стихового ряда все время упорядочивался, уравнивался строго выдерживаемым размером с почти правильным чередованием женских и мужских клаузул), дает волю своему негодованию, обрушивая всю мощь его на виновников гибели «певца». Высвобождающаяся энергия обличения и беспощадного отрицания, заключенная в последнем 16-стишии, заставляет вспомнить античную традицию поносительных ямбов, о силе воздействия которых древние слагали легенды.

Каждая из жанровых структур, вступая в синтез, привносит в него свое, только ей свойственное, угадываемое в новом целом не только в ритмо-мелодическом рисунке (у каждого жанра своя «интонация»), но и в специфических образах.

В стихотворении «Смерть Поэта» друг другу противостоят два образа, принадлежащие разным жанровым «средам», – «надменных потомков» и «певца». Лермонтову 1837 года, автору «Бородина», надо полагать, не составило труда нарисовать образ, в котором отразились бы черты реального облика Пушкина. Однако Лермонтов не пошел по этому пути. Он создал образ «дивного гения», наделенного свыше «чудным», «свободным, смелым даром», избранной личности с «гордой головой», «славным челом», «сердцем вольным», «пламенными страстями» и, естественно, непонятой и одинокой («Один как прежде...»). Совершенно очевидно, что перед нами обобщенный, достаточен условный романтический образ «певца», как бы изъятый из соприродного ему мира «неги и дружбы простодушной»

и вмещенный в чуждый мир - «свет завистливый и душный» (отсюда неизбежность столкновения между «певцом» и «светом»). Это образ, почти целиком составленный из традиционных поэтизмов. Весь комплекс художественных средств, к которым обращается Лермонтов, рисуя образ «певца», заимствован из арсенала элегического жанра («пал, оклеветанный», «угас, как светоч», «увял торжественный венок», «взят могилой», «иглы тайные сурово язвили», «последние мгновенья», «с досадой тайною обманутых надежд» и др.).

Мало того. Лермонтов даже подчеркивает условно-литературную основу образа поэта, вводя в текст стихотворения сравнение с «тем певцом, неведомым, но милым», «сраженным», как и его творец, «безжалостной рукой». Дело, вероятно, не в том, что Лермонтов отождествляет Пушкина с его созданием – образом Ленского, как нередко утверждается, идеализируя, будто бы, последнего и не замечая в нем «снижающих черт»¹. Тут важно другое: в контексте лермонтовского стихотворения образ «милого» «певца» – Ленского становится образом-эмблемой, за которым стоит характерный для романтической элегии строй мыслей и чувств, мгновенно вызываемый в памяти читателя.

Итак, трактовка образа «певца» в стихотворении обусловлена элегическим жанровым каноном, на который ориентировался Лермонтов. Конечно, за данной трактовкой стояли обстоятельства гибели Пушкина, хорошо известные современникам, и не учитывать этого нельзя. Но нельзя также не видеть и того, что историю гибели Пушкина Лермонтов стремится ввести в некий общий, философский контекст, в котором участь Поэта предстает как трагически предопределенная («по воле рока»):

Судьбы свершился приговор!

¹ См., напр.: Лермонтовская энциклопедия. С.512.

Не случайно в стихотворении возникает семантически насыщенный образ «тернового» «венца»:

И прежний сняв венок - *они* венец терновый,
Увитый лаврами, надели на него:
Но иглы тайные сурово
Язвили славное чело... (II, 85)

Это своего рода символ, скрытая аллюзия, вызывающая в памяти образ страдающего Христа, накануне распятия¹, переводящая лирическое повествование из плана конкретно-исторического, временного в план вневременного, вечного.

Сатирическая традиция, традиция инвективы в частности, определила особенности другого образа стихотворения - «надменных потомков». Сатира, тем более инвектива, требует от поэта точности, конкретности изображения. Действенность и сила сатиры, ее эстетический эффект в значительной мере обусловлены тем, насколько узнаваем, угадываем ее адрес. Отсюда почти афористическая точность характеристики, разящая меткость обличительных выпадов: *«свет завистливый и душный»*, *«клеветники ничтожные»*, *«потомки известной подлостью прославленных отцов»*, *«жадную толпой стоящие у трона»*, *«наперстники разврата»*. Это уже не условно-литературный (иначе сатира будет беззуба и не попадет в цель), но собирательный образ всей светской черни, к которой прямо и открыто («вы») обращается лирический субъект.

Хладнокровный «убийца» «певца», человек, с «пустым сердцем», в руке которого «не дрогнул пистолет», — один из этих «вы», бездушный и бездумный исполнитель коллективной воли.

¹ «...и сплетши венец из терна, возложили Ему на голову... и, становясь перед Ним на колени, насмехались над Ним, говоря: «Радуйся, Царь Иудейский! И плевали на него и, взявши трость, били голову» (Евангелие от Матфея, гл.27, ст.29-30)

Но при всей конкретности адреса сатиры, Лермонтов и здесь стремится к обобщению (что особенно заметно в финале), называя «ничтожных» гонителей Поэта «палачами» *«Свободы, Гения и Славы»*. Образ врагов Поэта, следовательно, тоже вводится в широкий философский контекст, в котором их действия и поступки оказываются ничем иным, как попранием Правды («Пред вами суд и правда - все молчи!...»). Пролитая «праведная кровь» вызывает к отмщению, к «грозному СУДУ» – символу Высшей справедливости и неотвратимости наказания.

Как видим, взаимодействие далеких друг от друга жанровых структур, каждой из которых свойствен свой образ миропереживания, порождает сложное по «составу» лирическое чувство. В нем неразрывно сплелись две ведущих эмоции – своего рода доминанты душевного состояния лирического субъекта, взаимно обостряющие, усиливающие друг друга: чем непереносимее боль утраты - тем выше пафос гневного отрицания. При этом лирическое переживание предстает не в статике, но в динамике, в развитии по нарастающей, соответствующем переходу от инвективы к элегии и от элегии – снова к инвективе, обретающей новое «дыхание» в финале стихотворения.

Во взаимодействие могут вступать и не такие далекие друг от друга жанровые структуры. Так, стихотворение «Памяти А.И. О<доевско>го» (1839) представляет собой синтез элегии, словесного портрета и послания. Элегия сообщает образу миропереживания, который воплощается в сложной жанровой структуре стихотворения, специфическую эмоциональную окраску: в нем доминирует грусть, даже скорбь, но смягченная временем. В отличие от «Смерти Поэта», где острота переживания объясняется отсутствием временной дистанции, почти мгновенностью, сиюминутностью лирического отклика на трагедию, в «Памяти А.И.О<доевско>го» элегическая отстраненность от лирического события во времени рождает иное по своему характеру чувство, без взрывов и всплесков, тихое, почти ровное, хотя и взволнованное («И свет не пощадил - и Бог не спас!», «Кто скажет нам?..», «Куда они? зачем? откуда?», «Что за нужда?», «Зачем тебе венцы его вниманья..?» ч т.д.). Медитативная, задумчивая неторопливость, даже повествовательность интонации, обусловленная 5-стопным речитативным ямбом (с переходом на 6-стопный в последней строке каждой строфы, что

еще более замедляет движение стиха, интонационно «закругляя» строфу) и многочисленными переносами («... мы странствовали с ним / *В горах востока*, и тоску *изгнания* / *Делили дружно*; но к *полям родным* / *Вернулся я...*»), задается с самого начала стихотворения: «Я знал его...». Это интонация воспоминания, знакомая по пушкинскому «...Вновь я посетил...» («Уже десять лет ушло с тех пор - и много / Переменилось в жизни для меня...»). Само неторопливое течение ямба как бы создает ощущение потока времени, его безостановочности и необратимости:

..... все исчезло без следов,
Как легкий пар вечерних облаков:
Едва блеснут, их ветер вновь уносит;
Куда они? зачем? откуда? – кто их спросит... (II,
132)

Время, промчавшись «законной чередой», «стерло» в образе умершего друга все второстепенное, несущественное, оставив только самое главное:

В нем тихий пламень чувства не угас:
Он сохранил и блеск лазурных глаз,
И звонкий смех, и речь живую,
И веру гордую в людей и жизнь иную (II, 131).

Образ героя как бы оживает, приближаясь к читателю, вызванный из «немого кладбища памяти» лирического субъекта силою его переживания. Между героем и лирическим субъектом устанавливается незримая духовная связь, что сразу же изменяет манеру повествования. Форма третьего лица «он», как и подобает говорить об умершем, неожиданно сменяется формой второго лица – «ты». Лирический субъект начинает говорить не «о» своем герое, а «с» героем, прямо обращаясь к нему как живому:

Мир сердцу твоему, *мой милый Саша!*

Стихотворение принимает облик дружеского послания. Это третье жанровое начало, которое, «растворяясь» в элегии,

сообщает ей какую-то особую задушевность тона, трогательную, почти «домашнюю» теплоту («Саша»). Однако «домашность» не заземляет образ героя. Лермонтов и здесь стремится к обобщению. Собственно, кроме имени да указаний, скорее даже намеков, на некоторые биографические реалии («мы странствовали с ним / В горах востока», «тоску изгнания / Делили дружно», «он не дождался минуты сладкой», «Под бедною походною палаткой / Болезнь его сразила»), данных в самом начале, в первой строфе, в стихотворении нет больше ничего, что говорило бы о суточном «слежке с натуры». Лермонтов, как и в «Смерти Поэта», романтизирует образ героя, наделяя его «незрелыми, темными вдохновениями», «обманутыми надеждами и горькими сожалениями», а главное – загадочностью («Таинственная дума / Еще блуждала на челе твоём...»), недосказанностью («Твоих последних слов / Глубокое и горькое значенье / Потеряно...»).

Подчеркивая в «портрете» героя «родовое», романтическое начало, Лермонтов тем самым укрупняет его образ, делает более значительным.

Такому образу соответствует финал стихотворения:
И, вокруг твоей могилы неизвестной,
Все, чем при жизни радовался ты,
Судьба соединила так чудесно:
Немая степь синее, и венцом
Серебряным Кавказ ее объемлет;
Над морем он, нахмурясь, тихо дремлет,
Как великан, склонившись над щитом,
Рассказам волн кочующих внимая,
А море Черное шумит не умолкая (II, 133).

Поэт не просто рисует грандиозный кавказский пейзаж. Это универсальный образ Мира в лермонтовском его варианте, «составленный» из трех вечных стихий – первоэлементов Природы: Земли (степи) – основы всего сущего на ней, источника жизни; воды (моря) – символа ее бесконечного движения и обновления; гор – олицетворения высот человеческого духа. Это все тот же образ Мира, уже знакомый по юношеской лирике поэта (ср. «1831-го июня 11 дня»), только ставший более предметным, конкретным, не утратив, своей универсальности.

Так возникает контраст двух миров: «света» с его «коварными цепями», который скоро «забудет» «столь чуждое ему существование», и другого – истинного, любимого героем («Любил ты моря шум, молчанье синей степи – / И мрачных гор зубчатые хребты...»), – мира, с которым он волею судьбы навсегда соединяется после смерти. Контраст обнажает трагизм бытия не только героя стихотворения, но всякой высокой, духовно значительной личности вообще, обреченной на двоемирие. И в то же время трагизм, если не снимается полностью, то в определенной мере преодолевается в финале стихотворения. Образ величественной Природы утверждает идею вечности жизни и бессмертия тех, кто продолжает жить в памяти людей.

Анализ поздней лермонтовской лирики показывает, что могут сочетаться друг с другом жанры не только контрастные по типу миропереживания («Как часто, пестрою толпою окружен...») или, напротив, сходные, близкие («Памяти А.И. О<доевско>го»). Синтез может быть основан и на принципе взаимодополнения, когда рождается такой «сплав» образов миропереживания, при котором ни один из этих образов не вытесняется другими, не исчезает, «растворяясь» в другом (что обычно бывает при ассимиляции), но продолжает «жить» в новом целом как его органическая составная часть.

Таков характер миропереживания в «Валерике» (1840). По своей форме стихотворение относится к жанру послания – «письма», обращенного к женщине:

Я к вам пишу случайно...

Здесь важно, что основанием синтеза становится именно послание, вбирающее в себя и исповедь сердца, и философскую медитацию, свойственную элегии или монологу, и батальные сцены, восходящие к стихотворному очерку. Эта способность послания вмещать в себя теперь элементы разных жанровых структур свидетельствовала о глубоких изменениях, происходящих в поздней лермонтовской лирике, в посланческом жанре в частности.

Как отмечалось выше (см. гл. II), в юношеских посланиях поэта все усиливающаяся сосредоточенность на внутреннем мире лирического субъекта приводила к тому, что традиционно

«посланческая», диалогически открытая модель мира смещалась в сторону замкнутой в себе монологической модели. А это означало, что адресат постепенно вытеснялся из послания, становился как бы ненужным: в монологической модели ему уже не находилось больше места, как, впрочем, и всему остальному, что выходило за рамки субъективного мира лирического «Я», напряженно замкнутого на себе самом. Вот и получалось, что диалог, основа и «душа» послания, превращался в монолог, исповедь перед другим «Я» – в разговор с самим собой («Сам с собою говорю...»).

В «Валерике» происходит возвращение к диалогической жанровой структуре послания. Восстанавливается в своих правах адресат, который не является теперь бледной тенью лирического субъекта, а реально существует (для последнего), живет не только в его душе, но и в одном с ним мире. Адресат «письма» – женщина, которую «много, и долго, долго» любил, продолжает любить герой стихотворения (что, как не признания в любви, означают эти вздохи - восклицания, вырывающиеся из самой глубины растревоженного воспоминанием сердца: «Но я вас помню...», «Я вас никак забыть не мог!», «... но вас / Забыть мне было невозможно»). Главное же состоит в том, что адресат теперь наделяется собственным духовным опытом, своим взглядом на жизнь, который вовсе не обязательно должен совпадать с мировосприятием самого лирического субъекта.

Отсюда проблематичность возможности достижения взаимопонимания («Душою мы друг другу чужды, / Да вряд ли есть родство души»). Однако в «Валерике» нет характерных для ранней любовной лирики поэта претензий в адрес любимой (Ср.: «Такой души ты знала ль цену?»), но есть, напротив, стремление понять другое «я», а поняв, заранее оправдать, снять вину за возможное непонимание («... и вы едва ли / Вблизи когда-нибудь видали, / Как умирают. Дай вам Бог / И не видать; иных тревог / Довольно есть»). Не является ли это стремление встать на точку зрения человека с другим духовным опытом, что связано с прорывом замкнутости внутреннего «я», условием всякого подлинного диалога, без которого последний не может состояться вообще? Как бы то ни было, лирический субъект «Валерика» открыт для общения, готов к диалогу в любой его

форме, лелея тайную надежду на «родство души», а значит и на взаимопонимание:

..... если вас
Мой безыскусственный рассказ
Развеселит, займет хоть малость,
Я буду счастлив. А не так? -
Простите мне его как шалость
И тихо молвите: чудак!.. (II, 173).

Форма исповеди, обращенная к любимой женщине, да еще к тому же вылившаяся «из-под пера» человека, прошедшего через суровые испытания войны, исключает возможность неискренности и фальши. С неподдельной «безыскусственностью» лирический субъект говорит с адресатом «письма» не только о своих чувствах, но и о войне.

Едва ли не впервые появляется в русской литературе предвосхищающее толстовское изображение войны «в настоящем ее выражении - в крови, в страданиях, в смерти...»¹. И где? Не в прозе и даже не в поэме, а в лирике. На небольшом пространстве поэтического текста Лермонтов достигает своего рода стереоскопичности, объемности изображения войны. В памяти лирического субъекта всплывают «все картины военной жизни», которых он «был свидетелем» (VI, 457): сцены «кочевого» военного быта («Кругом белеются палатки; / Казачьи тощие лошадки / Стоят рядком, повеся нос; / У медных пушек спит прислуга, / Едва дымятся фитили...») и «сшибок удалых» («Уж близко... выстрел... легкий дым... / Эй вы, станичники, за ним... / Что? ранен!.. — Ничего, безделка... / И завязалась перестрелка...»), диалоги, словно выхваченные из самой жизни и перенесенные на бумагу, сохраняющую естественные разговорные интонации человеческих голосов, которые удивительно точно пе-

¹ Толстой Л.Н. Собр. соч. В 20 т. Т.2. М., 1997. С.82.

редает подвижный 4-стопный ямб с многочисленными пиррихиями и сверхсхемными ударениями:

..... Где вторая рота?
Что, выучить? - что же капитан?
Повозки выдвигайте живо!
Савельич! Ой ли - Дай огниво!.. (II, 168).

Один план изображения быстро сменяется другим, непри-
нужденная «говорная» интонация – иной, соответствующей
эпической манере повествования:

Раз – это было под Гихами,
Мы проходили темный лес;
Огнем дыша, пылал над нами
Лазурно-яркий свод небес.
Нам был обещан бой жестокий (II, 169).

Таким «зачином» предваряется описание боя при Валери-
ке – «речке смерти» («название», «верно, / Дано старинными
людьми») – центральной части «рассказа» героя послания. Тяго-
тея к точности, конкретности изображения, поэт вместе с тем
стремится уйти от прямой очерковости, документальности, в
чем убеждает сравнение окончательного текста с вариантами
автографа:

У нас *двух тысяч* под ружьем
Не набралось бы;
Орудий *восемь* навели
На дерева...;
И ружей вдруг из *семисот*
(И ружей вдруг из *пятисот*)
Осыпал нас огонь батальный...;
Второй и третий батальон...;
Уж *раза три* чеченцы тучей
Кидали шашки наголо...
(*Три раза* шашки наголо...) (II, 288-291).

В окончательном тексте при описании сражения исчезает «протокольная» сухость документа, которая лишь напоминает о себе отдельными редкими строками («Потом мелькнуло шапки две...»; «И два часа в струях потока / Бой длился»; «А сколько же дралось примерно / Сегодня? - Тысяч до семи»).

Лермонтов преодолевает в себе и соблазн натурализма, понятный при изображении войны¹. Подчиняясь логике развития лирического сюжета, поэт все время идет от описания к осмыслению изображаемого, от конкретного факта к обобщению:

И с грустью тайной и сердечной
Я думал: жалкий человек.
Чего он хочет!.. небо ясно,
Под небом места много всем,

¹ Так, один из самых ярких фрагментов картины валерикского сражения - описание «потока», запруженного мертвыми телами, - первоначально имел следующий вид:

..... тела
Нагие грудами лежали
Огромной кучею, текла
Струями кровь (II, 291)

Очевидно, даже такое описание кажется Лермонтову недостаточно точным и сильным, и он вводит в него новые детали:

..... тела
Солдат изрубленных лежали
Нагие кучей, кровь текла
Струю дымной по камням (II, 291-292)

Однако же, верный новым принципам изображения, несовместимым с прежним «оглушающим языком», поэт откажется от излишней нагруженности натуралистическими подробностями, ледящими душу. Его лирический субъект скажет в конце концов проще и вместе с тем выразительней:

Ручей телами запрудили.
Хопл воды я зачерпнуть...
(И зной и битва утомили
Меня), но мутная волна
Была темна, была красна (II, 171)

Но беспрестанно и напрасно
Один враждует он – зачем? (II, 172)

Однако же философский вопрос «зачем?» возникает в тексте стихотворения не сразу. В варианте автографа вместо «сердечной» думы («мечтанья») лирического субъекта первоначально была резкая инвектива по адресу человека-«зверя», чья злая, агрессивная природа является источником всевозможных конфликтов и войн («Пускай же гибнет поделом»)¹. Замена, произведенная Лермонтовым, не случайна. Благодаря ей война вводилась в контекст философских размышлений о природе человека, о жизни и смерти, добре и зле - этих вечных антиномиях бытия.

В «Валерике» получает художественное воплощение мысль о противоестественности войны. Главным аргументом против войны у Лермонтова становится природа, которая дает право на жизнь всем людям («Под небом места много всем...»). Война же, отнимая это исконное, дарованное самой природой право, вступает с ней в коренное противоречие. Величественный кавказский пейзаж, столь любимый Лермонтовым:

А там вдали грядой нестройной,
Но вечно гордой и спокойной,
Тянулись горы – и Казбек
Сверкал главой остроконечной (II, 172) –

несет в «Валерике» очень важную смысловую нагрузку. «Гордые и спокойные» горные вершины служат напоминанием человеку о вечности, о горних высотах духа, в стремлении к которым и состоит его истинное предназначение.

¹ Я молвил: жалкий человек,
Как зверь он жаден, дик и злобен,
К любви и счастьем неспособен;
.....
И стало мне смешно (II)

Человек по изначальной природе своей, утверждает поэт, вовсе не «зверь». Это война делает его «жадным, диким и злобным», превращая в убийцу-«зверя» («Резались жестоко / Как звери...»). На самом деле человек создан для «любви и счастья», сердце его открыто для милосердия и добра. Даже закаленные в боях и походах старые солдаты-«усачи», не раз встречавшиеся лицом к лицу со смертью, не очерствели душой, не утратили способности сострадать. Каждый из них переживает, не стыдясь слез, гибель «капитана» как величайшее горе своей жизни («На ружья опершись, кругом / Стояли усачи седые... / И тихо плакали...»).

Однако Лермонтов пишет не «батальный» очерк с прямо и открыто выраженной авторской позицией, а любовное послание, в которое война «входит» не как самостоятельный предмет изображения, но как факт внутренней жизни лирического субъекта, как источник его переживания. «Валерик» - это взгляд на войну «изнутри», из глубины потрясенного «Я». Испытания, через которые проходит лирический субъект - участник войны, изменяют весь строй его мыслей и чувств». «Страницы прошлого читая», лирический субъект «теперь остывнувшим умом» по-новому осмысляет не только себя, но и мир, который он хочет постичь. Война, вся сопутствующая ей атмосфера вражды и ненависти, научила героя «Валерика» ценить самые простые, естественные человеческие чувства, которые связуют, соединяют людей, ведут к взаимному согласию и пониманию. Это новое мировосприятие, скрытое за характерной лермонтовской иронией и даже скепсисом («... что пользы верить / Тому, чего уж больше нет?...», «В наш век все чувства лишь на срок...»), пронизывает весь «безыскусственный рассказ» лирического субъекта. Именно любимой женщине несет он свою правду о войне, свое выстраданное понимание жизни и смерти, в свете которого его любовь к ней предстает как высшая духовная ценность.

«Валерик» ясно показывает, как изменяется мировосприятие «лермонтовского человека». Уходя от антитетичности мышления, обусловленного романтической концепцией двоemiрия, при котором одно начало исключает другое, ему противоположное, лирический субъект поэта приближается к постижению бытия в его целостности. Целостное мирозерцание предполагает представление не о взаимоисключении, а о взаимодополнении,

когда разные начала бытия (жизнь-смерть, мир-война, любовь-ненависть, добро-зло) понимаются как существующие в единстве и борьбе, со– и противопоставлении. Этому новому миропониманию соответствует новый тип миропереживания, рождающийся в процессе жанрового синтеза, «сплава» различных жанровых структур, отражающий реальное многообразие бытия.

Чем же обеспечивается художественная целостность, органичность «сплава» различных жанровых структур? Очевидно, единством личности лирического субъекта, его духовной жизни, единством самого процесса лирического переживания, носителем которого он является. Стало быть, разные «миры», вызывающие разные типы переживаний, существуют во внутреннем мире субъекта, в его сознании. И он ищет себя между этими «мирами», пытаясь угадать свое «назначение». В столкновении разных «миров» в сознании личности проявляется ее внутренний драматизм, в их сцеplении, сопряжении - полнота и стереоскопичность ее переживания, в их переходе друг в друга преломляется мучительный процесс осмысления человеком своих отношений с Миром, поисков своего места в нем. Мышление «мирами», иными словами - бытийное мышление, порождает масштабное, философское по своей фактуре переживание, которое получает воплощение в зрелой лирике поэта.

Явление жанрового синтеза обнаруживает качественный сдвиг в «царстве субъективности» Лермонтова последних лет. Существует распространенное мнение о том, что в отличие от пушкинской гармоничности, объемности видения мира, Лермонтов однотонален, даже одномотивен, монологичен. Если это справедливо, то лишь по отношению к раннему периоду творчества поэта. Тяготение зрелого Лермонтова к синтетическим жанровым образованиям свидетельствует о том, что он открывает многомерность, полифоничность в самом восприятии и переживании личности, осознавшей свою сопричастность сложному и противоречивому миру.

Если в юношеской лирике стремление к выражению полноты, объемности внутренней жизни личности осуществлялось в «лирическом дневнике» – метажанровом единстве, состоящем из стихотворений, сходных по типу миропереживания, то в зрелые годы Лермонтов достигает подобного эффекта уже в пределах одного произведения, представляющего собой «сплав» раз-

личных жанровых структур с разными типами миропереживания. Все это говорит об изменении лермонтовской концепции человека и мира, о совершенствовании способов лирического самовыражения, углублении психологизма в поздней лирике поэта.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Лермонтов, творчество которого приходится на переломный, переходный период в развитии литературы, когда романтизм еще оставался живым явлением, а реализм уже набирал силу, закрепил начатый Пушкиным отход от жанровой нормативности. Он окончательно освободил лирику от диктата жанрового канона. Однако это вовсе не означает, что Лермонтов отказывается от мышления жанром как формой создания целостного завершенного миропереживания. Лермонтов не отбросил, не отменил жанровый принцип как нечто устаревшее, изжившее себя, а стал именно тем поэтом, кто радикально обновил и трансформировал жанровую систему русской лирики. Таким образом, творческая практика Лермонтова опровергает широко распространенный в нашем литературоведении тезис об «атрофии» жанров в лирике первой трети XIX века.

В ходе исследования лирики Лермонтова проверялась и получала подтверждение выдвинутая нами рабочая гипотеза о сущности лирического жанра. Она состоит в следующем: каждому лирическому жанру соответствует особый тип миропереживания, интонационно, ритмико-мелодически «окрашенного», «озвученного», в котором собственно образ мира выступает как «овнешнение» (М.М. Бахтин) отношения к миру субъекта, лирического «Я». Известные нам лирические жанры есть такие структуры, в которых закрепляется относительно устойчивый тип связи между определенным душевным состоянием, настроением, переживанием и неким образом мира. В отличие от эпических и драматических жанров образ мира в лирике задается не столько хронотопом, сколько пространственно-

временными знаками, сигналами, эмблемами, ориентированными на определенный ассоциативный фон, необычайно значительный в лирическом произведении и специфический для каждой жанровой формы.

Ведя энергичные жанровые поиски, Лермонтов не отказывается от традиционных жанров (элегии, послания, романса, песни, баллады). Осваивая их, поэт приобщается к жанровой культуре своей эпохи, к тому эстетическому опыту, который был накоплен до него. Вместе с тем он приспосабливает традиционные жанры к выполнению новой, более сложной задачи – воплощению напряженной, полной динамизма и внутренних противоречий духовной жизни современной личности, занятой осмыслением себя и своего места в мире. Для того, чтобы «старым» жанрам была под силу такая задача, поэт должен был их преобразовать. И Лермонтов делает это. Жанры утрачивают у него былую «жесткость», становятся гибкими, способными вступать в разнообразные связи и взаимодействия, что приводит к усложнению канонического, традиционно присущего каждому из них типу миропереживания. Традиционные жанры в лирике Лермонтова все время «смещаются», находятся в постоянном движении. Поэт все более и более совершенствует их, стремясь достичь желаемого эффекта – максимальной полноты и адекватности отражения внутреннего мира лирического «Я».

Однако возможности традиционных жанров не беспредельны. Они допускают трансформацию лишь до известной черты, за которой исчезает жанровая определенность: «старая» традиционная жанровая форма приходит в противоречие с новым содержанием, будучи уже не способной вместить его в свой образ миропереживания. Поэтому наряду с освоением потенциала традиционных жанров, Лермонтов ищет новые жанровые формы которые, в свою очередь, вступают во взаимодействие со «старыми». Такими новыми формами оказываются для поэта монолог, который можно рассматривать как специфически лермонтовское жанровое образование, и отрывок (фрагмент), воспринятый поэтом через призму уже сложившейся – романтической традиции, но еще не канонизированный, не «отвердевший», ощущаемый как именно «новый», «становящийся» жанр. В пристрастии Лермонтова к названным жанровым формам отразилось драматически переживаемое им противоречие: с

одной стороны, стремление к полноте самовыражения личности, всеохватности и некой завершенности воплощения ее связей с миром (монолог), а с другой – осознание невозможности этого в силу открывшейся художественному сознанию поэта изменчивости, дискретности, фрагментарности мира, его принципиальной «неготовности», незавершенности (отрывок).

При всем разнообразии жанровых форм, с помощью которых Лермонтов выражает свое отношение к миру, его ранняя лирика характеризуется наличием некоей общей тенденции, реализующейся в едином для всех жанров «конструктивном принципе» (Ю.Н. Тынянов) построения образа миропереживания. Это дало основание говорить о рождении в лирике Лермонтова своеобразного метажанра, а именно – «лирического дневника», который организуется единством стоящего за ним сознания лирического субъекта. В «лирический дневник» входят различные жанровые формы, как найденные поэтом в процессе жанровых исканий и специально предназначенные для воплощения диалектики внутренней жизни личности (монолог, отрывок), так и традиционные, оказывающиеся способными в результате трансформации выполнять ту же самую задачу. Прпадая в «силовое поле» «лирического дневника», каждый из жанров, сближаясь с другими, вместе с тем сохраняет свое семантическое ядро, а значит и «память» об изначально свойственном ему типу миропереживания. Вот это-то разнообразие, порой даже взаимоисключающих друг друга, «архитипических» миропереживаний и становится способом выражения противоречивости, внутреннего драматизма, определяющих сущность мироотношения «лермонтовского человека». Таким образом, метажанр «лирического дневника» у Лермонтова есть форма освоения внутреннего мира личности, воссоздания единства ее сознания в «борении» дум и страстей, текучести, объемности духовной жизни.

Наблюдения над метажанром «лирического дневника» показывают, что его структурной доминантой служит монологизм, который проявляется в принципиальной замкнутости лирического «Я» – «автра» и «героя» «дневника», обреченного мучаться в одиночестве «последними» вопросами бытия. Свою отъединенность от мира лирический субъект осознает как невозможность диалога с ним. Сложность отношений с миром пере-

дается в «лирическом дневнике» целой гаммой переживаний: от тоски по душе другой, «хоть незнакомой, но родной», жажды диалога – до демонстрационного и почти вызывающего отказа от него. Чем мучительнее отношения лирического субъекта с внешним миром, чем тягостнее связи с ним, тем сильнее он замыкается в своем внутреннем мире, углубляясь в себя, сосредоточиваясь на своих мыслях и переживаниях. Поэтому ведущей формой «лирического дневника», несущей на себе всю «тяжесть» метажанровой конструкции, становится у Лермонтова монолог, в первую очередь призванный воспроизвести «поток сознания», «диалектику души» лирического субъекта («1831-го июня 11 дня» и прочие «датированные» стихотворения). Уподобляясь монологу в раскрытии «внутреннего человека», другие лирические жанры начинают монологизироваться, что особенно заметно в послании, традиционно ориентированном на воплощение диалогической модели мира, сдвигающейся у Лермонтова к полюсу одинокого философствующего сознания.

Монологизация жанров у Лермонтова сопровождается усилением психологизма. Лермонтовский психологизм особого рода: он обусловлен тем, что лирический герой напряженно переживает свои отношения с Мирозданием, Богом, Вечностью, Судьбой. Поэтому в метажанре «лирического дневника» даже канонические жанры с традиционно камерным типом миропереживания (элегия, романс, песня), взаимодействуя с монологом, приобретают психолого-философский характер. В образе мира, который порождается такими жанровыми структурами, всегда присутствуют у Лермонтова «знаки», «сигналы» вселенского, метафизического плана.

Монологизация есть выражение сильно развитого у Лермонтова «личностного», субъективного начала, которому тесно в границах конкретных жанров. Его мощный напор как будто все время стремится снести их, «растворить» жанровые структуры в потоке интенсивного лирического переживания, что однако не происходит. Монологизация сдерживается другой тенденцией, ведущей к объективации лирического переживания, которая со временем становится у Лермонтова все более заметной. Вторая тенденция обнаруживается в выходе за пределы лирического «Я», в формировании, наряду с лирическим героем,

иных, объективированных форм выражения авторского сознания.

В этой связи получают объяснение причины, в силу которых важное место в жанровом репертуаре Лермонтова заняла романтическая баллада. Баллада привлекла внимание поэта тем, что она генетически предрасположена к освоению отношений между духовным миром человека и трансцендентальными, метафизическими сферами. Баллада традиционно изображает человека в пограничных ситуациях, в изломе его судьбы, в столкновении с Роком. Поэтому Лермонтов сохраняет верность балладе на протяжении всего творчества. И даже тогда, когда поэт преодолевает свой юношеский монологизм, баллада остается для него любимым жанром. Потому что никакой другой жанр не был так причастен к субстанциональной сущности бытия, не был так близок к мистическим откровениям, всегда волновавшим поэта, как баллада. Лермонтов не просто освоил потенциал балладного жанра, он обновил традиционную балладу. Сворачивая эпическое начало в структуре жанра, редуцируя образ балладного мира, являющийся художественным воплощением романтической концепции двоемирия, поэт сосредоточивает свое внимание на состоянии души, вступающей в контакт с этим запредельным миром, переживающей его открытие. Характер лирического переживания, вызываемого балладой, преобразованной Лермонтовым, оказывается близким «дневниковой» лирике. Но если в «дневниковой» лирике носителем переживания выступает лирический герой – alter ego автора, в себе одном пытающийся найти ответы на все кардинальные вопросы бытия – о жизни и смерти, добре и зле, человеке и смысле его земного существования, то в балладах Лермонтов решает те же вопросы, но уже отстраняясь от своего «Я», от своей страстной субъективной заинтересованности, опираясь на общечеловеческий духовный опыт, выраженный в поэтическом мире жанра, осмысляя и переживая его. Поэту была дорога эта возможность прорыва замкнутости лирического «Я», возможность взгляда на мир с иной, не эгоцентрической, личной, но «общей» точки зрения, приобщающей читателя (через чувство потрясенности от соприкосновения с балладным миром) к тайнам бытия, вечно влекущим к себе человека. Через поэтический мир в Лермонтовские баллады входит образ Бытия, в диалог с которым вступает

душа человеческая, на мгновение отринувшая от себя все житейское и суетное.

Тенденция к объективации лирического переживания, усиливаясь и нарастая, приводит Лермонтова в последние годы творчества к созданию «ролевой» лирики, что, по существу, свидетельствует о формировании новых, реалистических принципов воплощения внутреннего мира личности. Лермонтов осваивает такую форму выражения авторского сознания, как «ролевой» герой, в качестве которого выступает образ «другого» человека с «предполагаемым простым сознанием» (Л.В. Пумпянский), другого полноценного «Я» со своей судьбой и духовным опытом, столь же ценным и достойным уважения, с точки зрения поэта, как и его собственный. Другое «Я» становится носителем качественно иного лирического переживания, не совпадающего с переживанием лирического героя. В то же время в самом мироощущении «ролевого» героя так много черт, роднящих его с лирическим героем (напряженность отношений с миром, внутренний драматизм, неизбывное чувство одиночества, страстный порыв к свободе и т.д.), что это позволяет говорить о наличии «лермонтовского начала» и в созданных поэтом модификациях образа «простого человека». Духовные искания «лермонтовского человека», его «боренье дум», таким образом, соотносится с духовным опытом народа, выверяются им, и только в контексте этого опыта открывается их подлинный смысл и значение.

Ни в одном из жанров не сказались с такой очевидностью изменения, происходившие в лирике поэта, как в монологе. «Смещения, которыми омечен этот жанр у позднего Лермонтова, ясно показывают характер и направление жанровых процессов в его лирике. Преодоление былой замкнутости лирического «Я», выход из состояния духовной изоляции, попытки установления контактов с миром трансформируют монолог. Прежде закрытая жанровая структура монолога теперь становится открытой. Исповедальное слово, ранее обращенное только к «самому себе», сейчас адресуется людям, миру. Вследствие этого утрачивается «дневниковость», столь свойственная юношеской лирике Лермонтова. В позднем монологе поэта воплотился процесс освоения «лермонтовским человеком» открывшихся ему связей между вечным и преходящим, небесным и земным,

духом, резко взмывающим в горние выси, и человеческим еством, прочно укорененным в материальной сущности, получающей теперь оправдание и право на признание. Лермонтовский лирический субъект стремится преодолеть в своем сознании прежнее представление о разорванности бытия, его бинарности; он хочет восстановить в своей душе единство мира, хочет понять его, при всех противоречиях и динамике, в реальной целостности. «Лермонтовский человек» ищет себя в этом «новом» мире.

Логика жанровой эволюции Лермонтова – лирика определяется изменением эстетической концепции человека и мира, которая требует для своего воплощения соответствующих жанровых форм. Так, в последние годы своего творчества поэт закономерно приходит к созданию особых, «синтетических» жанровых образований, отмеченных в лермонтоведении, но еще не изученных. Внутренняя целостность этих синтетических жанровых форм обеспечивается единством личности лирического субъекта, его внутреннего мира, единством самого процесса лирического переживания. В синтетических жанровых образованиях воплотились объективная сложность мира и многомерность, полифоничность его восприятия и переживания личностью, включенной теперь в реальный поток жизни. Условно говоря, мыслящий, философствующий лирический субъект раннего Лермонтова открывает Мир в Себе, тот же лирический субъект, но уже позднего Лермонтова – Себя в Мире.

Одно из важнейших направлений эволюции лермонтовской лирики (другое определяется жанровой тенденцией, ведущей к возникновению «ролевой» лирики) связано, таким образом, с движением от «лирического дневника» – к синтетическим жанровым образованиям, от воспроизведения текучести, процессуальности внутренней жизни принципиально одинокой, замкнутой в себе личности на фоне Вечности – к «стереоскопическому» воплощению духовной сущности диалогически открытой миру личности во всем богатстве и сложности ее переживаний в контексте Времени. Первое оказывается возможным лишь в масштабе «лирического дневника» – метажанровой общности, состоящей из стихотворений различных жанров. «стянутых» единым принципом конструирования образа миропереживания. Второе под силу только синтетическим жанровым

формам, каждая из которых представляет собой «сплав» различных жанровых структур с разными образами миропереживаний в границах одного целого, каким является лирическое стихотворение.

В лирике Лермонтова нет ничего отстоявшегося, отвердевшего. Она насыщена динамикой, в ней нет итогов, но есть перспективы, указывающие направление стремительного творческого развития, так внезапно, трагически оборванного, предвосхитившего во многом будущие открытия русской поэзии, особенно начала XX века. Кажется, Лермонтову действительно было тесно в рамках всех литературных условностей и канонов. Поэт не боялся ломать их, ведя поиски все новых и новых, все более и более совершенных форм и способов воплощения внутреннего мира личности, свято веря, что «история души человеческой... едва ли не любопытнее и не полезнее истории целого народа».